Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНОФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ И ЦК СОЮЗА КИНОФОТОРАБОТНИКОВ

СЕГОДНЯ В НОМЕРЕ:

Письмо Ал. Стаханова. М. Бочачер — «Наст[ой] день» пришел. Г. Мессер — Живое наследие. Фридрих Вольф — [сво от действительности. Бор. Вакс — Большой мастер. Л. Ерусали[м] — Еще об экспорте хроники.

№ 7 (719) ЧЕТВЕРГ, 6 ФЕВРАЛЯ 1936 г. ЦЕНА 20 коп.

Письмо Ал. Стаханова

На-днях киностудию Мостехфильм посетили приехавшие в Москву орденоносцы-герои труда **Стаханов, Петров, Дюканов, Концедалов, Машуров и Артюхов.** Они присутствовали в павильоне, на съемках и просмотрели несколько новых фильмов, посвященных стахановским методам работы.

В беседе тов. Стаханова с кинематографистами выяснилось, что технический фильм **«Метод Стаханова»** демонстрировался только несколько дней в кинотеатре **«Новости дня»** и больше нигде не идет. Такое же положение имеет место и с другими стахановскими фильмами — **«Ольга Бычкова** и **«Виноградовы».**

Тов. Стаханов и другие орденоносцы обратились по этому поводу с письмом к руководству ГУКФ.

«Уважаемый тов. Б. З Шумяцкий!

На всесоюзном слете стахановцев урли мы видели звуковой журнал «Наука и техника» о стахановских методах работы.

Несмотря на отдельные недостатки, эта картина представляет большой интерес. В ней просто и наглядно об'ясняются основные моменты стахановского метода. Сегодня мы узнали, что до сих пор этот журнал показывался только в одном кинотеатре г. Москвы. Мы считаем, что первый технический фильм о стахановских методах должен как можно скорее попасть на наши экраны. Поэтому мы обращаемся к вам с просьбой ускорить выпуск этого журнала не только на экраны столицы и крупных городов, но и обеспечить присылку в угольные районы нашей страны достаточного количества копий хорошего качества. Это будет одним из ценных вкладов в дело популяризации стахановских методов работы

СТАХАНОВ, ПЕТРОВ, ДЮКАНОВ, МАШУРОВ, КОНЦЕДАЛОВ.

НАКАНУНЕ ФЕСТИВАЛЯ

Через четырнадцать дней начинается кинофестиваль колхозной молодежи РСФСР. В первую очередь фестиваль охватит Крымскую республику, Северный Кавказ и другие края. Сроки для подготовительных работ крайне сжаты. Это требует от организаций и предприятий, которым поручена подготовка к фестивалю, максимально четкой работы.

По республике необходимо привести в порядок 450 звуковых кинотеатров и 2.500 звуковых и немых передвижек. Ремонтные работы требуют значительного количества запасных частей. По расчетам Управления кинофикации потребуется около 30 наименований деталей. Большинство запасных частей должен дать Ленинградский оптико-механический завод, в частности — изготовление деталей блока «К» для звуковых аппаратов.

Дело чести рабочих завода выполнить это почетное задание в срок. Необходимо также мобилизовать все резервы запасных частей, хранящиеся на складах прокатных трестов и контор.

Особо стоит вопрос о фильмах для фестиваля. Главное управление кинофотопромышленности выделило для печатания новых копий 1 млн 600 тыс. метров пленки. До 20 февраля копировальные фабрики должны отгрузить центральной базе 395 копий звуковых картин и 325 немых. Кроме того, надо отпечатать 50 тыс. метров хроники. Основной заказ сдан Ленфильм (280 копий). Мосфильм должен напечатать 100 немых и 90 звуковых копий. На Мосфильм при студии к печатанию «Космического рейса» и «Веселых ребят». Но с первых же шагов эта работа встретила трудности. Негативы на Мосфильм хранятся настолько безобразно, что в течение нескольких дней не могут разыскать, например, негатива картины «Вражьи тропы».

Массовая работа по фестивалю требует огромного количества плакатов, либретто. Намечен массовый выпуск наиболее популярных песен из кинофильмов: «Песнь о Каховке», «Марш веселых ребят» и песенка из картины «По следам героя». Выпуск этих песен и либретто Музгизом в Кинофотоиздатом до сих пор не обеспечены.

На полном ходу

ЛЕНИНГРАД. **(От наш. корр.).** В районах Ленинградской области развертывается подготовка к кинофестивалю колхозной молодежи. В районы выехали 40 ответственных работников для налаживания киноработы на селе и проведения фестиваля. Обком ВЛКСМ послал на село свыше 40 комсомольцев.

В каждом районе участники фестиваля просмотрят не меньше пяти художественных картин.

В Лужском районе выделили делегатов на кинофестиваль. В 13 сельсоветах района уже выделено 484 делегата — лучшие стахановцы сельского хозяйства района. Живейший интерес к фестивалю проявляют старики-колхозники. В Луге для приема участников фестиваля приготовлено общежитие. Заканчивается ремонт кинотеатра «КИМ», в котором будут происходить сеансы. Проверяется звуковое оборудование кинотеатра.

В Ораниенбаумском и других районах в избах-читальнях проводятся громкие читки романа Фурманова «Чапаев», повести Шухова «Ненависть» и др. Избы-читальни поставили своей задачей, чтобы каждый участник фестиваля знал не меньше одного-двух произведений литературы, послуживших основой для создания советских картин.

Во время кинофестиваля лучшие музыканты, певцы и танцоры колхозов готовятся показать свое искусство. Таким образом кинопраздничеству будет сопутствовать олимпиада самодеятельного искусства.

Во время фестиваля в районных центрах будут проведены карнавальные гулянья и шествия.

„Семеро смелых"

(На дискуссионном просмотре в Доме кино)

Новая картина киностудии Ленфильм «Семеро смелых» (сценарий Ю. Германа, режиссер С. Герасимов) получила единодушную положительную оценку на просмотре в Центральном Доме кино. «Прекрасный, волнующий фильм, замечательная режиссерская и актерская работа». — Таково содержание всех выступлений.

Открывший обсуждение фильма режиссер М. Ромм отметил простоту и скупость кинематографических средств, которыми режиссер достигает большой эмоциональной выразительности.

«Особенно хороши те части картины,— говорит тов. Ромм,— где мы видим будничную арктическую жизнь героев. «Драматургически» здесь почти ничего не происходит, но смотрятся эти куски с большим напряжением. В этом большая заслуга режиссера».

Большое количество похвал выпало на долю актеров, давших ряд прекрасных образов. Особенно отмечали молодого актера Олейникова, который по мнению многих выступавших показал блестящее мастерство.

Все подчеркивали, что на большой профессиональной высоте и работа всего актерского ансамбля.

Тов. Кринкин говорил о двух творческих тенденциях в развитии советской кинематографии. Одна из них представлена в фильмах «Окраина», «Летчики», «Семеро смелых», другая — в «Аэрограде».

Тт. Юков и Арнштам возражали против таких противопоставлений и весьма узкой классификации тов. Кринкина.

«Мне очень нравится «Семеро смелых» — сказал режиссер Арнштам, —но я сам подобной картины никогда сделать не смогу». Именно в богатстве творческих направлений тов. Арнштам видит ценность советской кинематографии, залог ее больших успехов.

В заключение с большой речью выступил режиссер фильма «Семеро смелых» — С. Герасимов.

«Работая над сценарием, — сказал он, — мы неоднократно проверяли сюжет задуманной картины. Беседовали с зимовщиками, встречались с работниками далекого Севера, получали консультацию в Арктическом институте. Так мы подготовили материал сценария».

Возникла задача найти коллектив актеров, который мог бы поднять эту волнующую тему.

Все роли за исключением начальника зимовки (арт. Н. Боголюбов), отданы молодежи. В роли врача Жени Охрименко — Тамара Макарова, в роли летчика Богуна — И. Новосельцев, радиста Курт Шефера — О. Жаков, моториста Рыбникова — И. Кузнецов, повара Молибога — П. Олейников, метеоролога Корфункеля — А. Анселон.

Подробный разбор фильма «Семеро смелых» будет дан в следующих номерах газеты.

Вместо 10 сюжетов 30

Экспортный цех Московской студии кинохроники в январе 1936 года **выполнил месячную программу на 303 процента** — вместо 10 сюжетов по плану снято и озвучено свыше 30 сюжетов.

За этот месяц было затронуто несколько интересных тем: турецкие студенты за учебой в советском текстильном институте и на занятиях по планеризму, награждение правительством хлопкоробов Узбекистана, колхозные артисты и др.

В феврале намечено снять специальный киножурнал **«Индустрия СССР»**, который делается по заказу Америки и Германии.

На-днях начинается съемка короткометражного очерка о детях Советского союза — **«Страна счастливых».** Интересный материал войдет в фильм о зимнем отдыхе — **«Москва зимой».** Для этого фильма будут засняты состязания рекордсменов по конькам и лыжам, массовые спортивные вылазки москвичей на Ленинские горы, в Сокольники и другие пригороды советской столицы.

Февраль и начало марта — солнечный период для съемок зимней натуры. Съемочные бригады экспортного цеха тщательно готовятся к тому, чтобы использовать все солнечные дни для съемок на снежных пейзажах.

ПРОСТОИ—БИЧ ПРОИЗВОДСТВА

Узаконенная бездеятельность

Представьте себе завод или фабрику, где инженеры и техники лениво ходят по коридору, заложив руки в карманы, поглядывая от нечего делать на работу своих товарищей. Два раза в месяц они со скучающим видом заходят в кассу и получают у аккуратного кассира зарплату. Директор завода вздыхает и сочувственно говорит: «Намучились, бедные, без работы. Ну, ничего, пусть еще годик проходит — мы их используем».

Представьте себе... Мы уверены что человек с самой пылкой фантазией не может себе этого реально представить. Не только о годах простоя за государственный счет, но даже об одном дне безделья не может итти речь у работников промышленных предприятий.

И только кинофабрики пользуются почему-то «завидным» исключением. Года два или даже год назад многолетнее ничегонеделание режиссера считалось нормальным явлением. Около него ходили с почтением и шопотом говорили:

«Он думает! Года через два он даст замечательную картину».

Время проходило. Режиссер с величественным видом просиживал вечера за столиком в Доме кино в «глубокомысленном» раздумьи. Все это было как бы в порядке вещей. Около режиссера почти всегда ходил и томился от безделья оператор, теряя свои навыки и уменье, вместо того, чтобы двигаться вперед.

Теперь как будто бы обстоятельства изменились. Перед кинематографией поставлены огромные задачи — в самом недалеком будущем дать двести, триста, а потом и восемьсот фильмов в год. На седьмом всесоюзном совещании кинематографисты клялись, что больше не будет простоев, что с ними покончено.

Клялся и директор студии Мосфильм т. Бабицкий. Режиссеры студии восторженно его поддерживали.

Кончилось совещание, вернулся т. Бабицкий к себе на Потылиху, вздохнул и взялся в план годовой простой режиссеров Правова, Преображенской и Шуб.

В самом деле, и руководство и режиссеры студии Мосфильм считают, что все обстоит благополучно. Вас будут уверять, что во всей студии нет ни одного человека, который не занимался бы делом и что план 1936 года прекрасно обеспечен.

Но, увы, это далеко не так. Вот хотя бы режиссеры Правов и Преображенская. Еще летом 1935 года, кончая свой фильм «Вражьи тропы», они старались выяснить у дирекции фабрики — готов ли сценарий для их следующей постановки. Тов. Бабицкий заявил, что в октябре 1935 г., когда они вернутся из отпуска, то смогут начать подготовительный период по фильму «Степан Разин».

При верстке плана дирекция внесла в него маленькую «поправочку», пустячок: картина пускается в производство в октябре, но только... 1936 года.

«Отсрочка» на год. Но режиссеры относятся к этому спокойно.

«Что ж поделаешь, — заявляют они, — сценарий оказался неподходящим». И они собираются провести целый год над изучением материалов эпохи Степана Разина. Режиссер Правов, кроме того ,пишет собственный сценарий на ту же тему сообща с писателем Чаплыгиным.

Режиссер Э. Шуб тоже «занята»: она изучает материалы по сценариям «Пушкин» и «Клятва». Это изучение продлится до октября, когда, согласно плану, ей предстоит начать постановку фильмов. Фактически ее простой исчисляется долгими месяцами.

Режиссер Журавлев сдал картину «Космический рейс». В марте он вернется из отпуска, а сценарий Бачелиса и Долгополова «Сержант» по плану запускается в производстве только в мае. Месячный простой обеспечен даже в случае, если сценарий будет сдан в срок. Между тем в студии этот, в лучшем случае, простойный месяц и за простой не считают наоборот — записывают себе в заслугу: ударное обеспечение режиссера сценарием. Таково положение и с режиссером Дзиганом. Он должен закончить свою картину в течение февраля, а срок сдачи сценария драматургом Вс. Вишневским по договору — 1 июня.

Оператора «Космического рейса» Гальперина, очевидно, ждет еще более длительный простой, ибо для дальнейшей работы с режиссером Журавлевым он не запланирован. И где будет работать — неизвестно. Продюссер второй студии т. Даревский на вопрос, — что будет делать оператор Гальперин, — равнодушно ответил, что у него в студии этому оператору делать нечего, дальнейшее же его не интересует.

Это заявление характерно не для одного Даревского. Каждый продюсер стремится отделаться от «лишних» людей, чтобы не нести за них ответственности, не заботясь о том, что с ними будет дальше.

Продюссер первой студии т. Гофман, говоря об операторах картины «Мы из Кронштадта», действует по рецепту т. Даревского, заявляя: «У меня они больше работать не будут» И ходит по коридорам фабрики молодой оператор Берлинер, недавно окончивший ВГИК. не зная, что он будет делать через месяц, когда кончится работа по фильму «Мы из Кронштадта».

По четвертой студии (продюссер т. Инденбом) в течение двух с половиной месяцев не работают операторы картины «Моряна» тт. Юдин и Захаров. Примерно столько же времени «гулял» оператор картины «Мяч и сердце» т. Бронтман.

Ни режиссер, ни продюссер, никто их судьбой не интересуется. И поэтому часто слышишь жалобы операторов на томительное ожидание..

Три с половиной месяца ходил режиссер Легошин по павильонам Мосфильм. Три с половиной месяца ему обещали постановку сценария Смирновой «Жизнь». И только потом выяснилось, что сценарий не годится и что режиссеру Легошину в студии делать нечего. Теперь он едет работать в мастерскую Юткевича на Ленфильм, где для него готов сценарий.

Поучительна история режиссера Медведкина. Подготовительный период по картине «Окаянная сила» начался 13 августа 1935 года. Формального разрешения на постановку картины ГУКФ не давало, но так как в ГУКФ очень часто слишком долго рассматриваются сценарии, а студия ждать не могут, они, как правило, начинают подготовительный период по фильмам сразу же после утверждения сценария дирекцией студии. И только с'емки начинаются после формального утверждения сценария ГУКФ.

О том, что идет подготовительный период по картине «Окаянная сила», художественно-производственный отдел ГУКФ знал. С разрешения этого отдела заключались договоры с актерами — работа велась ударными темпами. А в ноябре ГУКФ сообщило, что не разрешает с'емок экспериментальной декорации. Прошли ноябрь и декабрь, и только в январе 1936 г., после того как группой была проделана огромная работа, после того как на подготовительный период было истрачено 193 тыс. рублей, постановка была отклонена.

А в результате режиссер Медведкин находится в вынужденном простое, и неизвестно, сколько времени это продлится. Характерный пример отсутствия заботы о кадрах, об отдельном человеке.

Тем не менее считается, что все в порядке. Тов. Бабицкий полагает, что Мосфильм активно борется с простоями, секретарь парткома т. Ильина — того же мнения, а если простои существуют, то здесь «об'ективные причины».

И у руководства и у партийных организаций отговорка одна: «Нет сценариев, вот если бы они только были...»

Но сценарии сами в студию не придут, и, чем сложа руки плакаться на их отсутствие, надо как следует организовать работу с писателями и драматургами. Студия Мосфильм поставлена в лучшие условия, чем любая другая студия Союза, а много ли крупных писателей и драматургов насчитывает Мосфильм в своем активе?

Руководство считает своим «активом» И. Ильфа, Е. Петрова, Л. Славина, Н. Погодина. Но часто ли появляются они в студии? После постановки «Частной жизни Петра Виноградова» студия не сумела закрепить у себя на работе драматурга Л. Славина. Недавно, на встрече писателей и драматургов с дирекцией Мосфильм, драматург Н. Погодин в своем выступлении рассказал о ненормальных условиях, при которых ему приходится вести работу, причем доходит до того, что при постановке написанной им вещи его даже не сочли нужным пригласить в студию.

И. Ильф и Е. Петров ни разу не были на с'емках «Цирка». Разве это называется постоянной работой? Это значит— сдал писатель сценарий, а дальнейшую, более тесную связь с кинопроизводством установить не сумел. Лишнее доказательство неумения сценарного отдела студии правильно и продуктивно организовать свою работу.

Заведующий сценарным отделом т. Марьямов с работой не справляется, это очевидно, и дирекция Мосфильм пора сделать из этого соответствующие выводы. Насколько этот товарищ безавторитетен в глазах драматургов, можно судить уже по тому, что на совещании об этом громогласно заявил председатель киносекции союза писателей т. Туркин.

Недавно на Мосфильм организован сюжетный отдел. Однако заведующий сюжетным отделом т. Соловьев предпочитает сидеть в углу и ждать сюжетов, а не работать над тем, чтобы организовать приток их. За месяц отдел имеет одну лишь сюжетную заявку сценаристов Филимонова и Спешнева. Остальное — груда самотечных сценариев и забракованных романов. И удастся ли из них извлечь хоть какую-либо полезную крупицу — неизвестно.

Дирекция фабрики — тт. Бабицкий и Соколовская — должна уделить организации сценарного дела максимум внимания. Прочнее должна быть связь с союзом писателей и его киносекцией, с отдельными литературными журналами, хотя бы с таким важным журналом, как «Знамя», вокруг которого сплочен значительный актив писателей, работающих на оборонные темы.

Необходимо решительно бороться с имеющимися еще «простойными» настроениями среди режиссеров, которые предпочитают сидеть, ничего не делая, и ждать, пока им поднесут подходящие сценарии. Операторы же, безусловно, не должны быть связаны с режиссерами и ходить без дела, покуда «метр» простаивает. Забота об операторе, об его равномерной загрузке, должна быть не меньшей, чем забота о режиссере.

На седьмом всесоюзном тематическом совещании т. Бабицкий много говорил о необходимости использовать все внутренние резервы. Между тем, в студии люди ходят без дела. Пора отучиться давать пустые обещания.

Советский зритель законно требует от кинематографистов усиленного выпуска продукции высокого качества. И одними пышными обещаниями на творческих вечерах в Доме кино от них отделаться нельзя. И прежде всего надо изменить систему работы, заставить все колесики огромного механизма студии вертеться так, чтобы предотвратить простои и обеспечить всем работникам нагрузку по силам и способностям.

О. АФАНАСЬЕВА

НЕИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ

(От нашего ленинградского корреспондента)

Еще не так давно считалось вполне нормальным явлением в кинематографии, когда режиссер, особенно ведущий мастер, ставил одну картину в два, а то и в три года. Возьмем наших ленинградских режиссеров. Ф. Эрмлер выпустил «Крестьян» почти через три года после «Встречного». Между картинами «Одна» и «Юность Максима» у Г. Козинцева и Л. Трауберга был почти трехлетний перерыв. Примерно такие же перерывы были у бр. Васильевых И. Трауберга и др.

Еще никогда не было такого положения, когда одновременно все режиссеры работали бы в студии. Было узаконено положение, при котором половина режиссеров простаивала. А вместе с режиссерами не работали операторы, художники, звукооператоры, ассистенты и другие участники постановочных коллективов.

Простой режиссерских групп был легализован производственными планами (утвержденными ГУКФ), по которым примерно половина режиссеров считалась в «простое», в «резерве», или в «сценарном периоде».

Таково положение и сейчас. Производственный план 1936 года также рассчитан на простой одних режиссеров и предусматривает более или менее завуалированный простой для других. Так, Ленфильм не предполагает вступления в производство в 1936 году режиссеров Иогансона. Минкина и Сорохтина, Гарина и Локшиной, закончивших недавно свои картины Неизвестно, что будут делать И. Трауберг, М. Дубсон, С. Тимошенко по окончании своих картин в первом полугодии. Этот же производственный план рассчитан на вступление в производство Эрмлера, Васильевых, С. Герасимова только в конце года. Г. Козинцев и Л. Трауберг, Зархи и Хейфец простаивают уже около года.

Где искать причину простоев? Она коренится, прежде всего, в плохом художественном руководстве студией (т. Пиотровский), до сих пор не умеющей во-время заготовлять сценарии. Нельзя назвать ни одного случая, когда режиссер Ленфильм, окончив постановку, имел бы уже готовый сценарий, который можно было бы сразу пустить в производство. Всегда, закончив картину, режиссер начинает длительные и мучительные, продолжающиеся много месяцев поиски темы и автора будущего сценария.

В распоряжении студии редко бывает во-время хороший сценарий, который она могла бы предложить режиссеру, закончившему фильм. Ничего, кроме туманных обещаний или предложений «самому подумать» над темой будущего сценария, она на первых порах режиссеру предложить не может.

Немало способствуют простоям плохая организация труда, слабая техническая оснащенность студии, бесконечно удлиняющие время производства картины. Работа растягивается зачастую на два и даже на три года.

В процессе производства картины чрезвычайно велики «внутренние простои», т. е. период, когда с'емочный коллектив не работает в ожидании ателье из-за переделок сценария, из-за отсутствия актеров и т. п. Дневники по с'емке картин показывают, что не меньше половины полезного времени с'емочной бригады с'едается простоями.

Руководство киностудии в лице тов. Кащельсона не уделяет достаточного внимания борьбе за искоренение всех этих недостатков. До сих пор в производство пускаются картины, не прошедшие полностью подготовительного периода, часто даже без окончательно утвержденного сценария, без генерального плана и т. п. В результате, в процессе производства приходится многое изменять, ломать, переснимать и тем самым удлинять срок с'емки.

До сих пор не развернута широко работа сценарного отдела, созданного несколько месяцев назад. За последние два месяца киностудия заключила лишь пару договоров с писателями на новые сценарии. Продолжают мириться с положением, при котором перерыв между с'емками двух картин у режиссера достигает почти года, и не принимаются меры к тому, чтобы быстро ликвидировать прорыв и равномерно загрузить всех режиссеров.

Производственные возможности Ленфильм гораздо больше, нежели это предусмотрено планом. При надлежащей организации работы с'емочных групп и полного использования технической базы Ленфильм имеет все возможности для того, чтобы выпускать не 15, а 20 и более картин в год.

И если на Ленфильм начнут работать лучше, то окажется, что всех режиссеров можно загрузить работой и план выпуска картин значительно увеличить.

АРК. КИН.

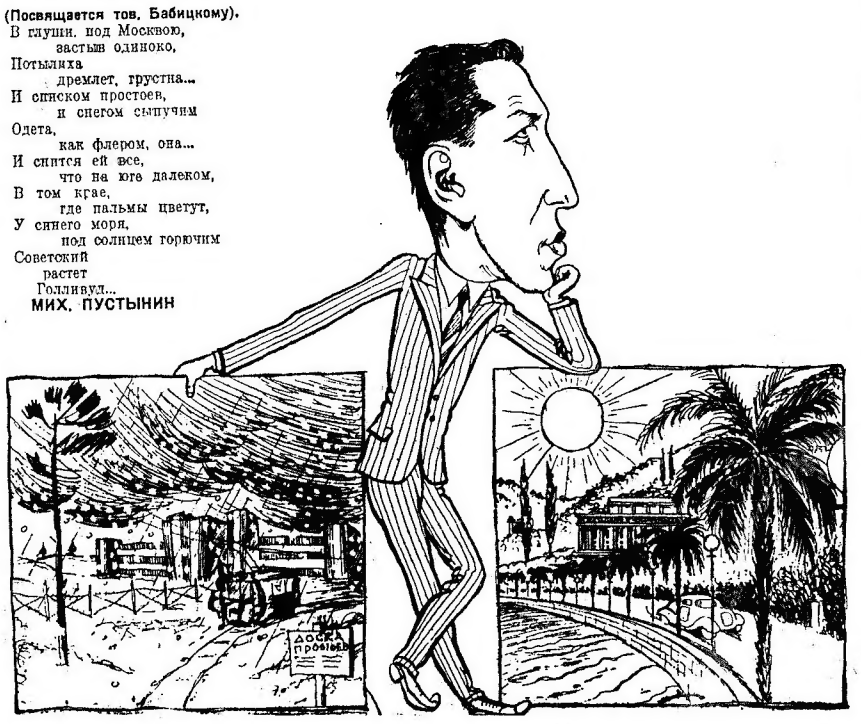
Потылиха

Дружеский шарж худ. Э МОРДМИЛЛОВИЧА

(Посвящается тов. Бабицкому).

В глуши. под Москвою,
застыв одиноко,
Потылиха
дремлет, грустна...
И списком простоев,
и снегом сыпучим
Одета,
как флером, она...
И снится ей все,
что на юге далеком,
В том крае,
где пальмы цветут,
У синего моря,
под солнцем горючим
Советский
растет
Голливуд...

МИХ. ПУСТЫНИН



Речь товарища В. М. Молотова на пленке

Московская студия хроники выпустила первый звуковой киножурнал **«Социалистическая деревня».**

В журнале помещены выдержки из речи тов. **В. М. Молотова** на 2-й сессии ЦИК, с'емка олимпиады колхозной самодеятельности, сюжет о Марии Демченко и ряд других эпизодов, рассчитанных на колхозную аудиторию. Монтажное оформление журнала сделано режиссерами Сеткиной и Зерновым.

«ВЕЛИКАЯ НЕПОБЕДИМАЯ»

«По дорогам знакомым,
За любимым наркомом
Мы копей боевых поведем...»

Этой песней начнется кинофельетон режиссера М. Слуцкого **«Великая непобедимая»,** который заканчивается производством к годовщине Красной армии.

В этом фильме зрители увидят стахановцев Красной армии, ее замечательную технику и услышат слова наркома обороны, маршала Советского союза тов. **К. Е. Ворошилова,** произнесенные им на первом всесоюзном совещании стахановцев.

Музыка к фильму написана композитором Д. Покрассом. Текст песни — поэта А. Суркова.

ВЫПОЛНЕНИЕ ОБЯЗАННОСТЕЙ НЕ ЕСТЬ ОТЛИЧНИЧЕСТВО

Второго февраля состоялось расширенное заседание президиума ЦК союза кинофоторабочих. На собрании присутствовали директоры и председатели месткомов московских кинотеатров. Их пригласили, чтобы поделиться первым опытом отличничества в театрах Москвы.

Каков же итог опыт?

Кинотеатр «Шторм» провел в своем театре пятидневку отличной работы. По примеру «Шторма» и другие театры стали об'являть пятидневку и декады отличной работы. Но в идею отличничества, как это часто бывает, когда дело идет самотеком, сразу же было привнесено много ненужного.

Для доказательства приведем отдельные места из высказываний, записанные нами на этом же собрании.

Председатель месткома театра «Шторм» тов. Красовский: «За время пятидневки и декадника отличной работы от зрителей не поступило ни одной жалобы, не было ни одного недоразумения... Уборщицы, если грязно, убирают, не дожидаясь указаний администратора...»

Директор театра «Художественный» тов. Иванов: «Механики стали очищать аппаратуру от грязи, бережно к ней относиться. Раньше полотер, натирая пол, начкал стены, сейчас этого нет. До пятидневки в театре нехватало щеток — теперь раздобыли...»

Что же здесь нужно считать отличной работой? И с каких это пор элементарная добросовестность в исполнении своих обязанностей понимается как отличничество? А между тем, информация о такого рода «отличничестве» на президиуме ЦК союза не встретила никакого отпора. Это значит отождествлять отличничество с элементарной добросовестностью. И напрасно обрушились работники ЦК союза (Гринберг, Сагайдачный) на директора театра «Орион» тов. Захарова, который заявил, что он за движение отличничества, но он не может считать показателями отличничества многие из приводимых образцов, так как эти показатели в его театре давно стали системой работы.

Конечно, не только приведенными выдержками характеризуется соревнование театров по отличничеству. Есть много прекрасных начинаний. В том же кинотеатре «Художественный» раньше, во время демонстрации картины, были заняты помощник механика и ученик, за работой которых наблюдал механик. Сейчас каждый механик обслуживает два аппарата без помощника (с одним учеником). С работой справляются. Качество звука и проекции стало лучше — у аппарата стал не помощник, а квалифицированный механик. Вместо семи квалифицированных человек в двух сменах работают только трое. Четверо квалифицированных механиков - звуковиков уже использованы в других театрах. Здесь налицо уже элементы работы на отлично.

Используя опыт «Художественного» во всех городах Союза, страна может получить многие сотни опытных механиков. Но это интересное начинание как раз не встретило поддержки в выступлениях представителей ЦК союза. Уполномоченный Союза по Московской области тов. Сагайдачный заявил, что его сперва следует посмотреть, «изучить, обобщить», а потом уже рекомендовать другим.

Сколько времени думает изучать это дело тов. Самайдачный — никому неизвестно. А ведь театр работает с тремя механиками больше месяца.

В этом же театре механики об'явили борьбу за продление жизни копии. В театре демонстрируется фильм «Кукарача». Техническая годность фильма при получении его равнялась 98 проц. Теперь после 500 сеансов техническая годность равна 80 процентам. Фильм еще долго может демонстрироваться на экране. Эти результаты заслуживают серьезного внимания. Ведь у нас обычно после 350—400 сеансов фильмы становятся непригодными для демонстрации. Это начинание также не нашло поддержки и поощрения ни в тресте, ни на президиуме ЦК союза.

Как видно, вопрос об отличничестве, поставленный на президиуме ЦК союза, не был заранее достаточно изучен и продуман.

Н. ВОСТОКОВ
Л. ПАВЛОВА

Столе[illegible]ие со дня рождения Н. [illegible] Добролюбова

—***—

М. Бочачер

„Настоящий день“ пришел

У Добролюбова нет личной биографии. Прав был редактор «Современника» Некрасов, когда в своей речи над могилой Добролюбова сказал: «Бедное, полуголодное учение; потом четыре года лихорадочного неутомимого труда и, наконец, год, проведенный в предчувствиях смерти, — вот и вся биография». Добролюбов умер молодым — всего 25 лет от роду. Но, несмотря на свой короткий жизненный путь, Добролюбов успел оставить огромное литературное наследство. Его блестящими статьями о творчестве Островского, Гончарова, Тургенева зачитывались передовые представители поколения 60—70-х годов прошлого века.

Литературная критика Добролюбова, несмотря на ограниченность его мировоззрения, несмотря на его просветительство, и по сегодняшний день является образцом литературно-художественной критики.

И нашему поколению, воспитывающемуся на великих принципах марксизма-ленинизма, есть чему поучиться и у Добролюбова. В своих статьях о творчестве современников Добролюбов дает ряд высказываний по общим вопросам искусствознания, и главным образом по основному вопросу — об отношении искусства к действительности.

Как же разрешал этот вопрос Добролюбов? Он считал, что между подлинным искусством и действительностью нет непреодолимых противоречий и что, наоборот, настоящим искусством является лишь то, которое всей своей художественной тканью приближается к этой действительной жизни. Чем тальантливее писатель, тем более его творчество адекватно действительности, тем оно правдивее, хотя полностью с нею все же не сливается. Доминирующей остается живая жизнь. «Если уже выбирать между искусством и действительностью, то пусть лучше будут не удовлетворяющие эстетическим теориям, но верные смыслу действительности рассказы, нежели безукоризненные для отвлеченного искусства, но искажающие жизнь и ее истинное значение». В другом месте Добролюбов пишет: «...Не жизнь идет по литературным теориям, а литература применяется сообразно с направлением жизни... На вопросы жизни отвечает литература тем, что она находит в жизни же».

Гнетущую действительность царской России Добролюбов воспринимает со окрежетом зубовным.

Вся его литературная деятельность была деятельностью борца, революционера, демократа. Эпиграфом к своей статье о «Накануне» Тургенева, послужившей одним из поводов раскола между либеральной партией Тургенева—Боткина и разночинно-демократической партией Чернышевского—Добролюбова, Добролюбов взял слова Гейне: «Schlage die trommel und fürchte dich nicht» — «Бей в барабан и не бойся». В своей литературной деятельности Добролюбов был «барабанщиком» этих новых, поднимающихся к политической жизни и борьбе демократических слоев русского общества.

В своем анализе художественных образов Добролюбов искал зачатки пробуждения личности, протеста против насилия и произвола самодержавия. С этой точки зрения Добролюбова заинтересовал образ революционера-болгарина Инсарова из тургеневского «Накануне». Он пристально всматривается в этот образ и указывает, что скоро появятся свои, русские Инсаровы, свои революционеры. С этой же точки зрения Добролюбова заинтересовал образ Катерины из «Грозы» Островского. В отличие от Писарева Добролюбов видел в Катерине не пассивную жертву «темного царства», а «луч света», т. е. некий намек на протест и борьбу.

Подробно анализируя этот новый в русской литературе художественный образ, Добролюбов интересовался, точно ли в образе Катерины выразилась русская живая натура, есть ли это залог, что «лучей» будет все больше и больше, содействует ли этому росту сама пьеса Островского. И Добролюбов заявил, что будет считать свой труд напрасным, если читатели ответят на его вопрос отрицательно.

«Ежели «да», ежели наши читатели, сообразив наши заметки, найдут, что точно русская жизнь и русская сила выражены художником в «Грозе» **на решительное дело**, и если они почувствуют законность и важность этого дела, тогда мы довольны, что бы ни говорили наши ученые и литературные судьи».

Н. А. Добролюбов
(Портрет работы худ. Т. И. Львова)

Добролюбов не был в своей литературной критике чистым просветителем. И не правы те, которые считают Добролюбова критиком «по поводу», критиком-проповедником, и только.

В отличие от Писарева и других критиков 60-х годов Добролюбов в основном сумел удержаться на высоте об'ективной художественной критики и не сделался проповедником отвлеченной морали.

Свою «реальную критику» Добролюбов определил так: «Реальная критика относится к произведению художника точно так же, как к явлениям действительной жизни: она изучает их, стараясь определить их собственную норму, собрать их существенные, характерные черты, но вовсе не суетясь из-за того, зачем это овес — не рожь и уголь — не алмаз».

Реальная критика — идейная критика. Реальная критика об'ективно изучает художественные явления, сравнивает их с действительной жизнью, старается понять и об'яснить причины художественного искажения действительности, закономерности этого рода явлений.

Не всегда Добролюбов удерживался на уровне им самим прокламированных положений. В его критической практике немало противоречий — противоречий, об'ясняемых его просветительством. Но реальная критика Добролюбова была значительным шагом вперед как от эстетической критики (а в период Добролюбова подвизались только эпигоны последней), так и от упрощенческих анализов Писарева.

Добролюбов выступает резко против формалистических кунстштюков, против эстетических кривляний, против безыдейного искусства («Пластика в позами — роскошь, прихоть, аксессуар; поэтам, ничего не имеющим кроме пластического таланта, мы можем удивляться, но удивляться точно так же, как блестящему виртуозу, которого все достоинство состоит в искусном преодолении трудностей игры»).

Добролюбов сумел на обилии исторических и литературных фактов воссоздать единую органическую цепь. Для Добролюбова Обломов не является случайным типом, без родства. Черты «обломовщины» Добролюбов вскрывает в Онегиных, Печориных, Рудиных, Бельтовых. Добролюбов воссоздает **родословную** этого литературного типа, дает **процесс** его развития до его окончательного вырождения в лице Ильи Ильича Обломова.

Добролюбов не создавал надуманных историко-литературных схем на манер некоторых сторонников «дурной социологии» нашего времени, он не увлекался формалистскими кривляниями современных ему квази-новаторов, он не подходил к литературному процессу как об'ективист-струвианец, как его современник Писарев, — Добролюбов был честным революционером-демократом. Высокую принципиальность и идейную страстность он вносил в критику. **Истина, правдивость** — вот его единственное требование, обращенное к творцам художественного слова. Это требование не только не устарело сегодня, а, наоборот, именно **сегодня**, в условиях победоносного социалистического строительства, оно звучит по-особенному ярко. Сегодня эта правдивость полностью возможна. Добролюбов с горькой иронией и неоправданной надеждой мог лишь поставить вопрос: «Когда придет настоящий день?»

Мы можем ответить «во весь голос»: «Настоящий день» пришел, но он и обязывает к более углубленной, более высокой творческой работе, достойной великой эпохи социализма.

—***—

Р. Мессер

Живое наследие

60-е годы прошлого столетия, «золотой век» русской критики, отличаются простой борьбой литературных партий вокруг проблем художественной формы, стиля, принципов их анализа. Это была борьба вокруг проблемы реализма, выражавшая живые литературные и политические интересы. Реализм господствующих классов — буржуазно-дворянский реализм Гончарова и Тургенева—остро столкнулся с реализмом литературы крестьянской демократии — с реализмом Некрасова и Щедрина. Именно поэтому ожесточение и страстность окрашивают борьбу партий вокруг проблемы реалистического стиля.

Это жизненное значение проблем стиля, проблем художественной формы особенно ясно звучит у Добролюбова. Обсуждение их всегда возникает у него как отражение реальности. С иронией и презрением говорит Добролюбов об «эстетической критике, которая сделалась теперь принадлежностью чувствительных барышень». И рядом Добролюбов чрезвычайно подробно и тонко анализирует форму художественного произведения, когда ему нужно «подвести итог тем данным, которые рассеяны в произведении писателя и которые мы принимаем, как совершившийся факт, как жизненное явление» («Когда же придет настоящий день»). Он считает для себя необходимым «всмотреться во все подробности литературного произведения». «Жизненную правду явлений» утверждает он «главной меркой для таланта писателя» — до какой степени захвачена им жизнь, в какой степени прочны и многообразны те образы, которые им созданы.

«Правда жизни», «отражение реальности» — так обосновывает свое понимание проблем художественного стиля двадцатичетырехлетний Добролюбов, яростно пробиваясь сквозь поток реакционной клеветы о якобы отсутствующем у него интересе к искусству, сквозь необходимость из'ясняться эзоповым языком в условиях полицейского режима.

Советское искусствознание приобретает в понятиях «правды жизни» и «художественной формы, как отражения реальности» историческое и теоретическое обоснование. Декларации формалистов о том, что лишь с 1916 года, с изданием ОПОЯЗ, возник у нас живой творческий интерес к вопросам художественной формы, что ими разрушена вековая провинциальная косность русской критики — это кичливое самодовольство оказывается несостоятельным перед лицом исторических фактов. На много десятилетий до возникновения русского буржуазного формализма революционные демократы Чернышевский и Добролюбов горячо обсуждали эти вопросы.

Проблемы стиля, художественной формы возникали у Чернышевского и Добролюбова теоретически еще не расчлененно. Они не выступали еще в виде категорий, потому что революционно-демократическая критика видела в категориях опасность теории «искусства для искусства». По существу жа, не выливаясь в теоретические нормы, категории уже были, но выступали под другими именами в критических высказываниях вождей революционной демократии. На почве понимания реальной связи проблем формы с живой жизнью возникала для революционной критики историческая закономерность развития литературных стилей. С удивительной силой анализа устанавливает такую закономерность Добролюбов.

Гениальная схема истории литературных форм подробно развернута Добролюбовым на примерах римской, средневековой и позднейшей европейской поэзии, а при переходе к вопросам русской литературы — на примере истории вытеснения народной поэзии книжной литературой. История русской письменности для Добролюбова — история втягивания новых классов в литературную деятельность. Отсюда прослеживает он историю «снижения» литературных форм: «Нельзя же было, в самом деле, рассказывая, хотя бы, например, о затруднениях мужика, у которого последняя лошадь пала, возвыситься до того пафоса, до какого доходили наши поэты, описывая ужин и фейерверк, данный знатным боярином. Тут уж не только чувства не те — самый язык будет не тот» (там же).

Шаг за шагом раскрывает Добролюбов псевдонародную сущность самих литературных форм в возникающей теме народа не только у Ломоносова и Сумарокова, но и у Карамзина и Жуковского. Лишь один Пушкин сумел пойти дальше — он овладел формой русской народности, хотя и не до конца овладел ее содержанием.

Представление об об'ективной реальности как об источнике развития литературных форм давало Добролюбову огромную теоретическую силу. Отправляясь от этой основы, Добролюбов поднимался от анализа общих исторических закономерностей развития стиля к отдельным конкретным его проблемам.

Особое значение приобретает добролюбовское понимание проблемы типа. Добролюбов определяет понятие типа как характерное явление действительности, охваченное и обобщенное сознанием художника (по поводу образа Елены в «Накануне»). Это определение полно для Добролюбова огромного политического смысла, ибо связано было с типами новых людей в русской жизни, с пробуждением личности, с темой революции. Вот почему в критических статьях Добролюбова неразрывно связана защита реальности многих новых образов русской литературы с обоснованием их места в общественной жизни. В целом ряде статей Добролюбова кажется на первый взгляд излишним подробное изложение содержания, кропотливое сопоставление образов произведения с жизненными случаями. На самом же деле эти подробности имеют огромное методологическое и политическое значение. Революционной демократии шестидесятых годов приходилось в серьезных боях раз'яснять общественный смысл тех или иных образов. Достаточно вспомнить, как яростно нападал вождь реакционного славянофильства Аполлон Григорьев на Добролюбова за выведение типичных черт обломовщины из анализа образа Ильи Ильича Обломова.

В способности таланта создавать типы видит Добролюбов путь борьбы с примитивным фотографированием явлений жизни, с натурализмом. Силу образа Катерины в «Грозе» видит он в умении художника «дополнить отрывочность схваченного момента своим творческим чувством. Найти живую связь и последовательность, слить и переработать с общностью своего мировоззрения разнообразные и противоречивые стороны живой действительности».

Критерий типической силы образов произведения внушал Добролюбову ощущение масштабов литературного произведения. Он с едкой иронией отзывается о предвзятых обобщениях, основанных на незначительных фактах литературы. Он говорит о неприличии становиться на ходули, говоря об обыденных журнальных рассказцах, — спотыкаясь на каждом слове важно возвещать обычные принципы доморощенной эстетики. «Поднимать вечные законы искусства по поводу создания современных русских повествователей так же смешно, как развивать теорию генералбаса в поощрении тапера, не сбивающегося с такта» («Забитые люди»).

Так же теоретически нерасчленено, но тем не менее реально, выступала в критической практике Добролюбова проблема жанра. В самом факте разделения литературы на жанры он видел отражение реального мира. Литературная эффективность любого жанра определена для Добролюбова жизненными запросами, этот жанр питающими. Как и в проблеме типа, он достигает здесь большой силы конкретного историзма. С позиций жизненной проверки любого жанра Добролюбов пересматривает давно, казалось бы, отстоявшиеся литературные оценки. Он беспощадно разоблачает бесплодность жанра так называемой екатерининской сатиры: ее приемом «малых чисел», схоластическую риторичность. Не отвечая жизненным запросам, такая сатира застывала и распадалась. Новая сатира грибоедовского стиля, возникнув на более свежей социальной почве, заблистала новыми красками. Добролюбов ломал отстоявшиеся жанровые представления еще ярче в современных ему вопросах литературы, если это ему подсказывала живая жизнь. Так, перед лицом вышеОстровского он решительно отказывается от традиционного деления комедий на комедии «интриг и комедии характеров». Он предпочитает называть их «пьесами жизни», хотя и скромно оговаривает научное несовершенство этого термина. Достаточно вспомнить, сколько туману напущено было в наши дни — через 73 года после статьи «Луч света в темном царстве» — вокруг этого «проклятого вопроса» (пишь цитата из Энгельса о «типичных характерах и типических обстоятельствах» сдвинула с места старинное схоластическое деление внутри драматургии), чтобы оценить гениальность этого суждения молодого Добролюбова.

Такой же борьбой с мертвыми канонами во имя критерия правды жизни отличается позиция Добролюбова и в проблеме сюжета, проблеме «действия». Будучи для него вопросом отражения реальности, эта проблема никак не удовлетворяла его в постановке современной ему критики. Он с яростью говорит, что никто не заставит его поверить пьесам, где в течение получаса в комнату являются нужные автору люди, происходят нужные встречи и разговоры. В жизни «нужные люди не приходят, письма не получаются; разговоры не подвигают дела, человек не машина, движимая авторским произволом». Нельзя для логической связи завязки с развязкой насиловать и искажать жизнь. Добролюбов резко осуждает писателей, «отбрасывающих все случайности в угоду логическим требованиям развития сюжета: будто бы всякое преступление носит в себе самом свое наказание, будто бы бережливость всегда ведет к достатку, честность награждается всеобщим уважением, добродетель доставляет внутреннее довольство... Не чаще ли видим противное?»

Сюжет для Добролюбова — одна из форм отношения художника к действительности. В сюжете тоже отражена общественная позиция автора. И отсюда вытекает вывод Добролюбова об искусстве тенденции, ярче всего сказывающегося в сюжете, в действии. С отвращением, поистине неустанным, твердит Добролюбов о бездарных патриотах торжества добродетели и наказанного порока. Тенденция требует искусства, и только живая жизнь может внушить это искусство подлинному таланту.

Горячий интерес к искусству, пронизанный насквозь революционным жизненным критерием правды, руководил Добролюбовым во всех этих суждениях.

И хотя исторически ограничены были философские и эстетические взгляды Добролюбова, хотя «воспроизведение жизни» трактовал он в форме созерцания, недостаточно последовательно понимая единство «воспроизведения» и «отношения к воспроизводимому», — на практике Добролюбов вместе с Чернышевским были основоположниками революционно-демократических принципов искусства.

Живая атмосфера борьбы за стиль революционно-демократической литературы — таков облик Добролюбова-критика. Единство политических и художественных интересов составляло пафос его творчества. И здесь подлинное живое его наследие.

КИНОДОКУМЕНТЫ О СТАХАНОВЦАХ

Газеты печатают сотни интересных сообщений о новых победах стахановского движения, новых рекордах героев социалистического труда. Совсем иное положение в журналах Совкинохроники.

В прошлом году звуковые киножурналы давали небольшие сюжеты о Марии Демченко, Алексее Стаханове, Бусыгине, Кривоносе, Изотове, пилоте Коккинаки. Вот почти все. Мало увеличилось количество стахановских сюжетов в журналах текущего года. Союзкинохроника «умудрилась» в четвертом номере не посвятить ни одного сюжета стахановскому движению.

Да и сделанные сюжеты о стахановцах страдают схематичностью, оформлены плохо. Разве можно считать настоящим показом стахановцев то, что дает например первый звуковой журнал под названием «Стахановцы СТЗ»? Мелким планом, спиной к зрителям показан пионер стахановского движения на Сталинградском тракторном заводе. Диктор говорит, что на предприятии внедрится стахановское движение. Но он не сообщает, сколько же стахановцев на тракторном гиганте, хотя это интересует зрителя. Сообщая, что завод выпускает в одну смену 150 тракторов, диктор забывает добавить, что это же количество тракторов завод раньше выпускал в две смены, и т. д.

Не блещет выдумкой и сюжет о стахановских сутках в шахте им. ОГПУ (третий звуковой журнал). Серо выглядят кадры, показывающие работу в шахте, и если судить по снятому материалу, то все дело заключается в быстроте, а не в **новых методах социалистического труда.**

Работники кинохроники склонны жаловаться, что очень трудно показать стахановца за работой. Сюжет «Простой рассказ о большом деле» оператора **Р. Кармен** наглядно доказывает, насколько бесспорны эти «жалобы». Р. Кармен нашел убедительные приемы для показа фрезеровщика московского станкостроительного завода им. Орджоникидзе Ивана Гудова, награжденного орденом Трудового красного знамени. Вместо голоса диктора зрители слышат выступление самого Гудова. Он рассказывает о своем приспособлении для одновременной фрезеровки шести колец вместо двух.

Его рассказ дополняется четким показом на экране и самого приспособления и одновременно обработки шести деталей. Просто, понятно, убедительно и, главное, интересно. Союзкинохроника еще может многое сделать для раскрытия методов работы лучших стахановцев, для ознакомления миллионов зрителей со знатными людьми страны.

Помимо сюжетов, входящих в журналы, Союзкинохроника может и должна показать стахановцев и в небольших киночерках — короткометражках. На всесоюзном экране появились только два очерка. Два небольших фильма о Марии Демченко и ткачихах Виноградовых. Этого мало. Надо создать интересные, волнующие киночерки об Алексее Стаханове, Кривоносе, о сыне и отце Пронинных, знаменитых сеточниках бумажной промышленности, о знатном танкисте Ф. Дудко, о знаменитой трактористке Паше Ангелиной, о замечательных колхозных рыбаках Надежде Иващенко и М. Милькине, о хлопкоробах Средней Азии, о животноводах Кара-Калпакии и многих других знатных и прекрасных людях нашей великой страны.

Все то, что сделано в этой области Союзкинохроникой, — только первые шаги. Надо увеличить количество кинодокументов о стахановцах, решительно улучшить художественное качество этих кинопроизведений. Обязанность Союзкинохроники — показать стахановцев не только на производстве, но и дома, в быту, на отдыхе, на учебе. Надо по-газетному следить за работой и жизнью передовых людей страны, отмечать интересные события их жизни.

Союзкинохроника обязана показать на экране не только стахановцев центральных районов Советского союза, но и стахановцев национальных республик. Особое место должны занять на пленке стахановцы Красной армии, ее герои — танкисты, пилоты, стрелки, инженеры, связисты, пограничники.

А. АЗАРИН.

ФРИДРИХ ВОЛЬФ

Бегство от действительности

Если просмотреть по «Фильм-Курьер» обзор того, что идет в Берлине в последнее время, то, бесспорно, нельзя усмотреть каких-либо достижений, которые бы «национальная революция» внесла в кинематографию периода Веймарской республики.

После того как тематика прусских фильмов в стиле «Фредерикус-Рекс» выжата до последней капли, произвели легкую смену «костюма» исторического фильма. В фильме «Высочайшее повеление» — боевике фирмы «Уфа» (режиссер Герхардт Лампрехт) —речь идет о борьбе коменданта города Перлеберг с Наполеоном I. Как «запряжка» идет фильм «День свободы» на тему о Нюрнбергском с'езде национал-социалистов. Все это в духе кинопрограмм 1931—1932 гг., когда фильм о подводной лодке «Утренняя заря» шел вместе с показом плавания в Южной Америке новых германских броненосцев, а фильмы о Фридрихе — вместе с парадами рейхсвера.

Новый «исторический» фильм «Август сильный» — фильм о саксонском короле, который отличался огромной физической силой и в состоянии был своими руками сломать подкову, также не может быть занесен в книгу достижений «национальной революции». Остальная программа пробуждает воспоминания «давно минувших дней». Все что застаем мы на берлинском экране 30 декабря 1935 года: «Любовь шепчет», «Барышня-зефир», «Фрейлен Жозефина — моя жена», «Покойный — его превосходительство», «Король пинек», «Молодой граф», «Мазурка», «Чортов парень», «Палачи, женщины и солдаты» с участием Альберса.

Если к этому добавить явно антисоветские фильмы «Эмигранты» и «Бедствие фризов», которые, кстати сказать, идут также и в Японии, то этим и исчерпывается «богатство» германской кинематографии.

★

Как в текущей программе, так и в плане кинопроизводства Третьей империи на текущий год совершенно отсутствуют фильмы, посвященные «национальной революции». А ведь эта тема дает богатый материал для трагических и гротескных фильмов. В первый момент после захвата власти Геббельс и его соратники начали свою деятельность серией «героических» фильмов о рождении Третьей империи. Правда, они не обладали никаким опытом ни в области кинематографии, ни в области искусства. Достаточно напомнить о первом стопроцентном национал-социалистском фильме «Штурмовик Брандт», при демонстрировании которого публика в Кельне, Берлине и Штуттгарте аплодировала совсем не там, где полагалось: например берлинским рабочим, когда они швыряют цветочные горшки в проходящие по Веддингу отряды штурмовиков.

Напомню о крупном юношеском фильме «Гитлеровский юнец Квекс», сцена смерти которого была так смехотворна, что зрители разражались хохотом. Напомним также о фильме Ганса-Гейнца Эверса «Хорст Вессель», который был сделан под покровительством Геббельса и был запрещен им же после премьеры, как «недостойный национального героя». После этого фильм демонстрировался совершенно иначе смонтированным под названием «Хорст Вестмар».

Можно ли после этого удивляться, что руководители национал-социалистского культурного ведомства отказываются от столь неблагодарных современных тем «национальной революции»? Геббельс изрек просто и ясно: «Штурмовику уже не место на экране». Что явилось причиной такого решения — Варфоломеевская ли ночь 30 июня 1934 года, или же банкротство фильмов на тему фашистской «революции» — этот вопрос остается открытым.

★

Решено было снова вернуться к «стальной романтике» прошлого («Август сильный», «Высочайшее повеление»), к обычным реакционным и приключенческим фильмам («Эмигранты», «Бедствие фризов», «Черные розы») и наконец к пошлым общедоступным фарсам («Любовь шепчет», «Барышня-зефир», «Фрейлен Жозефина — моя жена»). Фашизм сегодня уже не решается производить фильмы, посвященные проблемам современности.

Конечно, надо учесть, с какими режиссерами и актерами приходится работать кинематографии Третьей империи. Почти все талантливые режиссеры и актеры покинули царство резиновой плетки и сжигания книг, этот дом мракобесов, забрызганный кровью, дышащий доносами и духовным гниением. Еще до гитлеровских дней Германию покинули режиссеры и актеры: Пабст, Раппопорт. Тривас, Фиртель, Елизавета Бергнер, Александр Моисси. После захвата власти Гитлером эмигрировали режиссеры: Макс Рейнгардт, Леопольд Йесснер, Линберг, Гартунг, Барней, Фриц Ланг. Эмигрировали актеры: Фриц Кортнер, исполнитель главной роли в фильме о Дрейфусе, Александр Гранах и Эрнст Буш, исполнители ролей в фильмах «Дружба» и «Ничейная земля», Карола Нехер — исполнительница главной роли в «Опере нищих». Кроме того эмигрировали: Альберт Бассерман, Роза Валетти, Эрнст Дейч, Густав Вангенгайм, Петер Лорре, Оскар Гомолько, Курт и Ильза Буа.

Не трудно убедиться, что в настоящий момент лучшие немецкие деятели театра и кино живут и работают за пределами Третьей империи. Значительная часть из них находится в Советском союзе.

★

Однако при просмотре театральных журналов и киножурналов Третьей империи я нахожу многих старых знакомых. Прежние директора театров и руководители художественной части, занимавшие командные должности в театрах Веймарской республики, фигурируют в качестве главных режиссеров национал-социалистских фильмов. Я имею в виду Герберта Майша — прежнего директора художественной части Мангеймского национального театра (он достиг в свое время этого положения с помощью рабочих), а сегодня он ставит национал-социалистский фильм «Королевский вальс». Я имею в виду также режиссера социал-демократического народного театра Штарка, который еще до фашизма совершенно бесталанно руководил постановкой в Берлине моей пьесы «Матросы из Катарро» и удрал тотчас же после премьеры, испугавшись ответственности. В настоящее время он является директором художественной части всех театров группы «Вуппераль».

Я вспоминаю также Арнольда Фанка — автора и режиссера фильмов «Буря на Монблане» и «Белый ад пика Палю», который на основе моей пьесы «SOS» сделал фильм для Лемкле в Голливуде под названием «SOS... Айсберг».

Фанк, уже работая над «SOS... Айсберг», отличился своим стремлением к метафизике.

Теперь Фанк после официального обеда в японском посольстве в Берлине предпринял поездку в Японию, чтобы совместно с японскими кинематографистами сделать новый большой фильм. Его там, вероятно, вдохновят духи умерших самураев, живущие в цветах и горах...

«Кельнише цейтунг» от 15 декабря 1935 года в передовой статье говорит: «В итоге можно сказать, что идеологическая перестройка германских фильмов произведена крепко и прочно». Мы можем только поздравить германских фашистов с такой перестройкой.

★

Правда, министр просвещения и пропаганды доктор Геббельс в последнем докладе о работе кинематографии, сделанном на конференции в «Опера Кроль», говорил совсем в другом духе:

«Для того чтобы современные события воспринимать художественным взором, необходим известный промежуток времени. Мы должны констатировать, что время, которое мы переживаем, еще не может быть изображено на экране. В фильме часто недостает связи с действительной современной жизнью».

Все же, господин Геббельс, давайте попробуем — заснимем современную жизнь Германии, эту сильнейшую трагедию трудящихся масс: ад концентрационных лагерей, подпольную борьбу об'явленных вне закона организаций, разгул провокации. Или, может быть, заснимем на той области, которая вам ближе: трагедию миллионов обманутых штурмовиков, бастующих мелких крестьян, несравненную комедию борьбы «новых язычников» с «еврейско-христианской религией» и с «христианами-германцами». Золото валяется на улице, господин Геббельс! Правдивые жизненные темы именно в Германии вопят о своем воплощении и изображении на экране. Еще полтора года назад вы наивно потребовали создания германского «Потемкина». Начали ли вы уже это дело? Судя по вашим последним высказываниям, — как будто бы еще нет.

На последней конференции вы жаловались на «армию посредственностей, которые превращают крепкое вино в жидкий лимонад». Вы несправедливы, господин Геббельс, вы страдаете забывчивостью. Германия обладает могущественной тематикой, но создавать фильмы на тему подлинной жизни — это значит произвести выстрел в сердце ляжи, тупости и жестокости, другими словами — в сердце германского фашизма. Ваша «стальная романтика», ваша метафизика, ваши фильмы, «доводящие до отупения», — все это духовное и художественное бессилие — не что иное, как **бегство от действительности**, от той действительности, которая в один прекрасный день все же постучится к вам и предъявит свой счет.

Эта действительность не может быть и не будет экранизирована фашистами. Для этого нужны правдивость, художественная страсть и мужество, чтобы взглянуть в глаза действительности и воссоздать ее. Всего подобный фильм — своего рода германский «Потемкин» — будет создан! Его сделают те художники, которые находятся в аду концентрационных лагерей или же в эмиграции и ненавидят вашу систему с такой же страстью, с какой они любят трудящихся Германии.

„ПОСЛЕДНИЙ ТАБОР“

—***—

Отход от трафарета

Речь, шумовые звуки и музыка в «Последнем таборе» использованы продуманно и согласованно (гром и музыка в завязке, речь и музыка в монологе Юдко).

Музыка в композиции фильма занимает господствующее положение, в соответствии с ее большой ролью в быту таборных цыган. Она вносит в фильм яркий эмоциональный тон. Эмоциональной насыщенностью и плавностью мелодического потока музыка обволакивает разнотипные кадровые куски.

Композитор прибегает к параллельному звучанию, сопровождающему экранные образы по ассоциации звука и зрелища. Иногда музыка выступает и как самостоятельный дивертисментный номер (песня Альты «Бродяга», песни у шатров). Лишь в эпизоде мечтающего у колодца Юдко и в драматически напряженной сцене, когда Юдко везет телегу в колхоз, музыка органически вплетается в ткань сюжета, становится его существенным композиционным элементом.

Музыка оттеняет и подчеркивает содержание картины: протяжные, заунывные мелодии таборных песен правдиво отражают безрадостное кочевье, помогая режиссеру сорвать романтический плащ с таборного быта.

Старые, таборные песни хорошо контрастируют с колхозной украинской песней, полной силы и в то же время не лишенной задушевности.

Авторы фильма и композитор Г. Г. Лобачев правильно поступили, используя цыганский фольклор и избегая его стилизации, сложной симфонической обработки. Благодаря темпераментным и искренним цыганским бытовым песням, «Последний табор» дойдет до массового слушателя и в городе и в колхозе.

Фольклорный материал, записанный композитором в смоленских цыганских колхозах, отчасти у артистов московского цыганского театра «Ромэн», обработан в манере бытового музицирования цыган; исполняется он цыганскими певцами, что избавляет от стилизаторства в исполнении. Г. Г. Лобачев ограничил себя небольшим инструментальным ансамблем (гитары, арфы, альты, скрипки). Это приближает звучание к обычному гитарному аккомпанементу таборных песен.

Использованный в фильме фольклор (назовем такие песни, как «Панула» и «Пролетка» — последняя песнь в духе чардаша) резко отличается от цыганских песен и романсов, созданных в ресторанах и до сих пор еще не изжитых даже на советской эстраде. Здесь нет ни ложного пафоса, ни чувственного надрыва, ни гнусавого исполнения, нет налета слезливо-минорных «жестоких романсов» мещанства. Песни, использованные в «Последнем таборе», звучат своеобразно, они построены на особых ладоритах, отличных от общеевропейского мажора и минора; разнообразна их тематика и яркие новые для нас мелодические обороты — напевки. Любопытно проследить по песням фильма, как накладывали на них свою музыкальную печать национальности, среди которых кочевали цыгане (песни следы украинской, русской песенно-бытовой мелодии, элементы венгерского чардаша в финальной песне).

Кроме цыганских песен, отлично звучавших в исполнении бытовых непрофессиональных хоров, необходимо отметить прекрасно записанную в колхозах яркую украинскую песню. Жаль, что она проходит едва заметным фоном и не вплетается в действие на экране.

К недостаткам звуковой композиции «Последнего табора» надо отнести ее неритмичность: есть и артикульные и звуковые эпизоды очень короткие, оборванные, но много и затянутого; сочетание коротких и длинных кусков не дает впечатления ритмической цельности.

Немало в фильме и пустых мест, которые, однако, не воспринимаются как паузы, т. е. как ритмически звучащее молчание. Часто неудачны и сцепления звуковых кусков: один музыкальный номер кончается, за ним без достаточной связи и логики вступает новая пьеса.

Запись на пленку речи, шумов и музыки можно считать технически удавшейся, и это нужно поставить в актив звукооформителю Ковальскому, звукооператору Илющенко и его ассистенту Певзнеру.

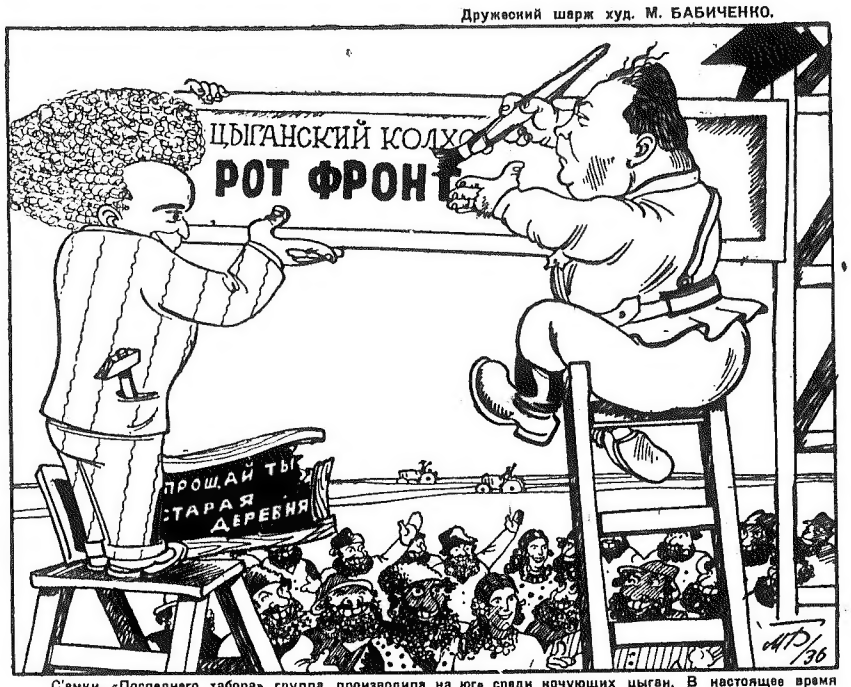
В целом работа по звуку в «Последнем таборе» является несомненным достижением, отходом от трафарета музыкально-иллюстративного оформления звуковых фильмов.

СЕРГЕЙ БУГОСЛАВСКИЙ.

Фото ТАГИ-ЗАДЕ

«Последний табор». Режиссеры Е. Шнейдер и Гольдблат, операторы Н. Прозоровский и И. Горчилин. Производство Межрабпомфильм. На снимке артистка театра «Ромэн» Л. Черная в роли Альты и артист А. Гранах в роли вожака цыганского табора.

Дружеский шарж худ. М. БАБИЧЕНКО.



Съемки «Последнего табора» группа производила на юге среди кочующих цыган. В настоящее время цыганский табор, в котором были проведены съемки, осел на землю и организовал колхоз. На рисунке изображены режиссеры: Е. Шнейдер и заслуж. арт. Гольдблат.

Большой мастер

Александр Гранах имеет очень сложную и разносторонюю творческую биографию. Ученик Макса Рейнгардта, делавший в его театре свои первые сценические шаги, он позже основал вместе с режиссером Пискатором первый революционный профессиональный театр в Германии; как и другие деятели левого германского искусства Александр Гранах в свое время отдал щедрую дань экспрессионизму. Не новичок он и в области кино. Александр Гранах снимался у Пабста в трагедии «Шахты», в «Дантоне» и т. д.

Неполное перечисление ролей, исполненных Ал. Гранах, дает представление о его широком актерском диапазоне: здесь и Шейлок в «Венецианском купце», и Вурм в «Коварстве и любви», и роль цыгана в «Живом трупе», Франц Моор в «Разбойниках», Лука в «На дне» и т. д.

Теперь Александр Гранах впервые встретился с советским зрителем в фильме «Последний табор». Эта его работа показывает, что экспрессионизм, увлечение крайне левым условным театром в Германии, было у артиста временным этапом на пути к глубокому реалистическому актерскому мастерству.

Известен интересный и очень характерный факт из творческой биографии Александра Гранах в период его работы в театре Пискатора. Играя Луку в пьесе «На дне», Гранах упорно защищал от неумолимого режиссерского карандаша Пискатора все те оттенки роли, которые дают материал для наиболее тонкого раскрытия образа. Спор был по поводу тех слов в роли Луки, когда он рассказывает о «праведной земле». Александр Гранах отстоял гасоказ Луки — наиболее проникновенное и характерное для Луки место.

Данило, вожак табора, кулак в цыганском его изгнании, — трудная роль. Здесь очень легко было увлечься внешней раскраской образа. Но артист следовал своим принципам актерской игры, которые не раз декларировал: «Необходимо подготовить кадры таких киноактеров, которые настолько владели бы мастерством, чтобы в игре не чувствовался актер...»

В «Последнем таборе» А. Гранах — не просто актер-изобразитель, а мастер-художник. Его немногочисленные жесты являются всегда **результатом** большого эмоционального наполнения роли. Состояние персонажа передается выражением глаз, мимикой и ритмом движения, голосом, игрою мускулов лица — и еще более скупо и сдержанно — **неподвижностью.** Эта кажущаяся статичность полна большой действенной силы: застывшая фигура как бы дышит всеми теми сложными эмоциями, которые при данном сценическом положении наполняют актера.

Самым впечатляющим местом в фильме являются те несколько секунд, в течение которых Ал. Гранах —Данило — стоит неподвижно с остановившимся выражением лица, держа на вытянутых руках цыганку, которую он только что ткнул в спину кинжалом. Он вносит ее в комнату — в шум веселья, в топот пляски. Тот же прием неподвижности мы видим в сцене, когда Данило принимает благодарность семьи Юдко за «серого», которого он «подарил» Юдко после гибели его коня. Во всей фигуре Данилы, в подобранном подбородке, в еле заметном повороте головы, в выставленной несколько вперед левой ноге, сапог которой смачивается слезами благодарной, счастливой жены Юдко, переданы сложные чувства, наполняющие вожака: он этим жестом (передачей коня Юдко) добивается укрепления своего авторитета в таборе, в котором уже идет работа инструктора по оседлости. Славословие и похвалу Данило принимает как заслуженную дань себе, — как признание его способности вести за собой людей. Всеобщее признание льстит ему, он сам собой любуется. И принимает он эти выражения чувств сдержанно, как бы говоря всей своей фигурой: «Я сделал только то, что должен сделать цыган для своего собрата в несчастье». Он удовлетворен своим умелым и ловким ходом, которым подогрел остывающие к нему чувства почтения, страха и верности подвластного табора.

Жесты артиста немногочисленны, но отличаются большой выразительностью. Еле уловимые движения полны большого смысла. А. Гранах искусно пользуется приемами, если можно так выразиться, «предыгры» сценического куска. Определенная эмоция, постепенно нарастая, поднимается до последнего, самого сильного и заключающего ее аккорда.

Данило приглашен со всем табором на новоселье к Юдко, ушедшему в колхоз — «под крышу». Данилу чувствует смертельную угрозу своему положению и готовит контрудар. Он собирается неожиданно увести коней, которые он предоставил колхозу для работы. Данило только что ударил кинжалом Альту и внес ее в дом, подготовив, как ему казалось, все для того, чтобы отвлечь от себя подозрения. Он ведет на протяжении всех этих кадров очень сложную и многопланную игру. Игра завершена. Коротким, быстрым жестом Данило обрывает всякую возможность примирения. Приподнятой ладонью своей руки Данило — Гранах как бы пересекает нить, связавшую цыган с колхозом. Рука Данилы поднимается между его лицом и лицом председателя колхоза. В этом жесте завершение всей сложной интриги и «предыгры», которая развивается в целом ряде кадров. Слова Данилы—«не можем, не можем оставаться в доме, где убивают цыган»—вместе с недоуокающим возражения жестом, как бы заключают все сцену. Жест завершает ведущую к нему, как к заключительному аккорду, большую и насыщенную «предыгру».

Речь А. Гранах имеет богатейший подтекст. Актер говорит на русском языке, которого не знает. Но он достигает большой «подтекстовой» выразительности каждой своей фразы и каждого своего слова. Это — результат углубленной работы над образом.

Основными особенностями актерского мастерства Ал. Гранах надо считать, в первую очередь, большую эмоциональную наполненность, выражаемую во вне предельно скупыми и оттого вырастающими до наибольшей выразительности средствами. В лице Александра Гранах советское кино приобрело большого и тонкого мастера.

Александр Гранах, изгнанный из фашистской Германии, нашел на географической карте ту «праведную землю», о которой грезит его Лука в «На дне». Нет сомнения, что в Стране советов Александр Гранах развернет во всю глубину и ширь свое замечательное актерское дарование.

БОР. ВАКС.

ФАБРИКАЦИЯ «РУССКИХ СЮЖЕТОВ»

Достаточно лишь перелистать [ст]ранные кинематографические ж[ур]налы, чтобы убедиться в том больш[ом] интересе, который существует у з[ри]теля капиталистических стран к т[ак] называемым «русским темам». Са[мо] собой разумеется, что интерес этот тесно связан со все увеличивающимся значением Советского союза, как мощного фактора международной политики. Советские фильмы имеют успех у заграничной публики не только ввиду их художественных достоинств, но и потому, что они приоткрывают завесу, которую хотела бы набросить мировая буржуазия на хозяйственные и культурные достижения нашей социалистической страны.

Цензурные и всякие иные препятствия мешают, однако, широкому проникновению и распространению советских кинокартин в капиталистических странах. Попытка создания «противояядия», т. е. противопоставления советским картинам антисоветских фильмов, фабрикуемых фашистскими «драматургами», не оправдывает себя с коммерческой точки зрения, так как картины эти не имеют успеха даже у буржуазного зрителя. На основе лжи и клеветы нельзя создать художественного фильма. Фабрикуемые иногда германскими фашизированными фирмами антисоветские фильмы попросту не имеют сбыта на мировом рынке, да и в самой Третьей империи не делают сборов.

Учитывая все эти обстоятельства, заграничные кинотресты принялись за создание фильмов на тему о «русской душе», которая, мол, должна явиться ключом к пониманию происходящих в нашей стране событий. Одна за другой появляются на экране или готовятся к постановке картины: «Волжские бурлаки», «Преступление и наказание» (по Достоевскому), «Анна Каренина», «Крейцерова соната» (по Толстому), «Пиковая дама (по Пушкину) и т. д.

О «Преступлении и наказании», ставшем одновременно сюжетом фильма в американской и французской постановках, а также об «Анне Карениной» (по Толстому), поставленной в Америке с участием Греты Гарбо, на страницах «Кино» уже говорилось. В конце декабря 1935 г. закончена постановкой в «Пари-Студио-Синема» картина «Тарас Бульба». Сценарий по Гоголю написан Пьером Бенуа. Из крупных актеров в картине участвует Гарри Баур. Натурные снимки производилась в Венгрии.

Во Франции же в декабре прошлого года закончены постановкой картины «Крейцерова соната» (по Толс[тому) и «Волжские бурлаки». «Крейцерову сонату» выпускает Франко-[Ки]но-фильм в постановке Туржан[ского]. На афишах значится: «Музы[ка] Бетховена и Чайковского». Что касается «Волжских бурлаков», то картину ставит Стыженский с участием Пьера Бланшара, артиста, прекрасно изобразившего Раскольникова в «Преступлении и наказании». Бланшар играет роль деклассированного офицера (действие относится к 1912 г.), который, скатываясь все ниже, становится в конце концов бурлаком. «Гвоздем» пьесы является пожар на пароходе — артисты, одетые в костюмы из несгораемой материи, играют, окруженные языками пламени.

В Америке фирма Метро-Голдвин возобновляет «Казаки» — звуковой фильм, который в немом варианте шел в 1928 г. Дженерал-Продукшн выпускает в постановке Федора Оцепа «Пиковую даму» (по Пушкину).

Во Франции небезызвестный антисоветский журналист, сотрудник «Матен» Жозеф Кессель сдал сценарий «Мазепа». Постановке предшествует усиленная реклама о том, что фигура Мазепы вдохновляла таких великих писателей, как Пушкин, Байрон, Гюго, композиторов Чайковского и Листа, художников Делакруа и Шассерио. Каждого из них фигура гетмана, выступившего против Петра, вдохновляла по-своему. Внимание господина Кесселя она привлекла потому, что она дает возможность обыгрывать «в историческом плане» излюбленную идейку Розенберга об отторжении Украины от Советского союза. В этом отношении фильм «Маз-па» гармонирует с выпущенным в Германии фильмом «Черные розы», где также обыгрывается в желательном для фашизма смысле тема о борьбе Финляндии за независимость против царской России.

Спекулируя на интересе, который питает публика к Советскому союзу, иностранные кинофирмы показывают на экране «русские фильмы», в которых либо тщательно обходится все то, что характеризовало бы революционное движение в дореволюционной России, либо же под видом «исторического фильма» преподносят пьесы с антисоветскими тенденциями. Советская кинематография должна ответить на все эти потуги созданием новых высокохудожественных фильмов, которые в подлинном свете покажут бы историю народов нашего Союза и отразили бы нарастание тех сил, которые привели к крушению монархии и капитализма и победе социализма.

Г. СЕНСКИЙ.

„Движение времени“

Еще много лет назад передовые режиссеры и операторы самых различных стран делали попытки создать новый тип еженедельного обозрения, отображающего социальные проблемы. Но попытки эти неизменно терпели неудачу, ибо нужны значительные средства, которыми эти новаторы не располагали. Крупные же концерны представляют свой киножурнал почти бесплатно, в виде приложения к своим крупным фильмам. И владелец кинотеатра, естественно, считает бессмысленным для себя платить за то, что может получить бесплатно.

В этой неприступной крепости, сооруженной крупнейшими концернами США, сейчас пробита первая брешь. Создана первая кинохроника, оправдывающая свое наименование

«Движение времени» — гласит название фильма, выпущенного еженедельным журналом «Тайм», органом левых кругов американской интеллигенции.

Фильм состоит из трех частей. Сначала дается обзор итало-абиссинской войны, но не в виде разрозненных картин, а в форме сюжетно-связанного, хорошо скомпанованного репортажа, вскрывающего империалистическую суть авантюры итальянского фашизма. Во второй части фильм переходит к обзору ужасающих военных приготовлений во всех странах. Третья часть посвящена Советскому союзу. На экране проходит ряд картин, отражающих жизнь и социалистическое строительство рабочих и крестьян СССР в течение последнего года. Метро, Беломорский канал, новые заводы, зажиточная колхозная жизнь. В заключение показана Красная армия, которая, по словам ведущего фильм, «способна и готова решительно защищать дело мирного строительства».

Этот правдивый фильм имеет огромное воспитательное действие: он противопоставляет мирное социалистическое строительство Советского союза военному угару в Италии и Германии.

Постановка этого фильма в Лондонском театре еженедельного обозрения имела столь шумный успех, что все крупные кинотеатры поспешили приобрести этот фильм, как добавочный номер сверх программы. Фильм пользовался одинаковым успехом как в шикарных кинотеатрах лондонского центра, так и в кинотеатрах рабочих районов. В Лондоне, где до сих пор запрещен был фильм «Потемкин» и где почти все фильмы Советского союза демонстрируются, по требованию цензуры, лишь на закрытых вечерах в специальных клубах, фильм «Движение времени» произвел огромное впечатление. Публика беспристанно приветствовала снимки Советского союза бурными аплодисментами.

ЛЕО ЛАНИА.

Отклики на статью „Непонятное равнодушие“

(Письмо в редакцию)

Новогоднее интервью С. М. Эйзенштейна в газете «Советское искусство» мы единодушно расцениваем как ошибку.

С. М. Эйзенштейн вместе с нами резко осуждает свое выступление.

Разделяя правильность основной мысли С. М. Эйзенштейна, заключающейся в призыве к неустанной борьбе за повышение мастерства произведений советского искусства, мы безоговорочно осуждаем метод, который избрал автор для утверждения своих мыслей. Выбор Мей-лань Фана и Дисней в качестве образцов абсолютного мастерства, не дополненный критическим анализом и противопоставлением произведений советского искусства, является глубоко неправильным и звучит более чем парадоксально.

Сам же автор интервью указывает, что идейное содержание их искусства нам чуждо и, следовательно, не может служить образцом для советского искусства. Ошибка т. Эйзенштейна усугубляется тем, что он не отметил целого ряда таких произведений советского искусства, которые не могли бы иметь огромной воздействующей силы, если бы не демонстрировали одновременно с полнотой идейного содержания также и растущий блеск формального мастерства.

Нельзя пройти мимо ряда фильмов, на протяжении 1935 года волновавших всю страну, — «Чапаев», «Летчики», «Юность Максима», «Аэроград». Эти фильмы уже сегодня пролагают новые пути развития социалистического искусства кино. Можно по-разному оценивать их достоинства и недостатки, и нужно требовать критического отношения к каждому шагу киноискусства, но для всех нас, в том числе и для С. М. Эйзенштейна, очевидно, что именно эти фильмы стали любимыми произведениями для многомиллионных масс нашей социалистической родины. И поэтому недопустимо мастеру советского кино С. М. Эйзенштейну в необдуманной и безответственной форме выступать перед широкой советской общественностью и давать повод истолковывать его интервью в столь неприглядном политическом аспекте, как это сделала газета «Кино».

Газета правильно подняла вопрос о недопустимом выступлении ведущего режиссера советской кинематографии.

Однако в нашей стране, на любом участке, ошибающемуся товарищу, на ряду с критикой его ошибки, помогают ее осознать и исправить. С этой точки зрения нам представляется глубоко неправильным предвзятый тон статьи «Непонятное равнодушие» (газета «Кино», № 1). В указанной редакционной статье допущен ряд формулировок, которые рассматривают Эйзенштейна не как ошибающегося товарища, а как разоблачаемого чужака, и ставят тем самым лучшего мастера советского кино по ту сторону советской кинематографии. Совершенно неправильно приписывать С. М. Эйзенштейну «сознательный заговор молчания», обвинять его в «импортных вкусах и симпатиях» или расценивать его выступление «либо как резко отрицательную оценку советской кинематографии», либо предполагать у него «крайнюю от нее оторванность»...

Мы вынуждены решительно отвергнуть такое толкование позиций нашего товарища. Меньше, чем кого бы то ни было, можно упрекнуть Эйзенштейна в «заговоре молчания». Неоднократно устно и письменно высказывался он о фильме «Чапаев», и один из первых определил его как фильм, начинающий новый этап в советской кинематографии. На страницах «Известий» высказывался он о фильме «Крестьяне», неоднократно высказывался о фильме «Стяжатели» и т. д. Где же тут «заговор молчания»?

Мы считаем, что это обвинение в большей степени может быть адресовано всей нашей кинематографической общественности, которая не смогла на должной высоте и в полной мере самокритически провести дискуссии по целому ряду картин.

«Что же касается обвинения Эйзенштейна в «отрыве от советской кинематографии» и в «импортных вкусах и симпатиях», то слишком непрочным материалом для таких ответственных заключений является ошибочное новогоднее интервью. Редакции стоило ознакомиться со стенограммой любого выступления Эйзенштейна или просто оглянуться на историю советского кино, чтобы воздержаться от таких безапелляционных определений.

К тому же «импортные вкусы» понастоящему могут быть вскрыты у того или иного художника не столько анализом одного опибочного выступления, сколько анализом его художественных произведений.

Нельзя забыть, что С. М. Эйзенштейн — автор «Броненосца Потемкина», нельзя недооценивать его нынешней постановки — колхозного фильма «Бежин луг». Ведь только подлинно советский художник может остановить свой выбор на этой горячей теме советской современности.

Эти соображения представляются нам более значительным фактором для характеристики автора неудачного интервью, чем допущенная им ошибка. Вот почему нам кажется ошибочным тон статьи «Непонятное равнодушие».

Эта статья дает повод думать, что газета «Кино» стремилась не столько исправить ошибку, допущенную С. М. Эйзенштейном, сколько поймать долго прятавшегося «алоумышленника», который, наконец, «прорвал плотину своего молчания» и сам себя разоблачил, «во всеуслышанье заявляя о своих импортных вкусах и симпатиях».

Мы не сомневаемся, что наша статья и ближайшее выступление С. М. Эйзенштейна рассеют создавшиеся недоумение и кривотолки.

Кроме того, мы должны отметить, что редакция газеты «Кино», в основном правильно вскрывая ряд больших и малых недочетов в нашем производстве, часто пользуется случайными сведениями и материалами; к сожалению, не сделав ни одной попытки познакомиться и непосредственно связаться с творческим коллективом фабрики. А это, безусловно, привело бы к более правильным оценкам всех нас волнующих вопросов киноискусства.

В. НИЛЬСЕН, Ю. РАЙЗМАН, Б. ВОЛЧЕК, Д. МАРЬЯН, ЭСФИРЬ ШУБ, А. УТКИН, МИХ. РОММ, РОШАЛЬ, СОКОЛОВСКАЯ, ДЗИГАН, ДАРЕВСКИЙ, МЕДВЕДКИН, ГИНДИН, ТИССЭ, ВАЙСФЕЛЬД, ИНДЕНБОМ, ЭЙЗЕНШТЕЙН, ЛЕВКОЕВ, КОСМАТОВ, АЛЕКСАНДРОВ, КЛ. МИНЦ, ПТУШКО, СТРОЕВА, В. ЖУРАВЛЕВ, БАБИЦКИЙ, К. ЮДИН.

Ответ редакции

26 творческих работников Мосфильм отозвались на нашу статью «Непонятное равнодушие», поставившую вопрос о неправильном новогоднем выступлении тов. Эйзенштейна в газете «Советское искусство».

Самый факт коллективного выступления говорит о серьезности и актуальности вопроса, поднятого газетой. Статья всколыхнула творческую общественность и побудила ее обсудить ошибочные взгляды на советское киноискусство. Уже это одно показывает, что наше выступление сыграло положительную роль.

Авторы письма признают это обстоятельство и отмечают, что «газета правильно подняла вопрос о недопустимом выступлении ведущего мастера советской кинематографии».

К сожалению, товарищи неправильно поняли свою задачу. Они пытаются защитить личность тов. Эйзенштейна от «предвзятого тона» газеты, якобы, «рассматривающей этого мастера, как разоблаченного чужака и ставящей его по ту сторону советской кинематографии».

Такого рода защита тов. Эйзенштейна совершенно излишня. Газета отнюдь не имела никакого намерения зачислять тов. Эйзенштейна «в чужаки»... Неизвестно, на чем кроме суб'ективных ощущений основывается столь легковесное заявление. В этом не трудно убедиться, если внимательно и непредвзято прочесть обсуждаемую статью: «Мы ценили и продолжаем ценить С. Эйзенштейна, как виднейшего мастера советского кино» («Непонятное равнодушие», «Кино» № 1). Тов. Эйзенштейн, выдающийся советский художник, снискавший себе таким произведением искусства, как «Броненосец Потемкин», заслуженный авторитет среди советских кинематографистов, не может не понимать, что его слова имеют большой вес и что к своим высказываниям он должен подходить с сознанием особой ответственности.

Мы имеем все основания рассматривать интервью тов. Эйзенштейна не как «новогоднюю шалость» или, как, мягко выражаются авторы письма, «слишком непрочный материал», а как сжатую формулировку его взглядов на состояние советского киноискусства.

То отрадное обстоятельство, что ныне тов. Эйзенштейн вместе с другими авторами письма дезавуирует «метод» своего высказывания, далеко не снимает еще вопроса о существе изложенных взглядов.

За последние годы советская кинематография проделала значительный путь — от бесплодного искательства новаторских форм, от бессюжетного «эмоционального» и «интеллектуального» построения фильмов к таким произведениям искусства, в которых нарочитость и формальные выверты заменяются правдивостью и простотой, в которых вместо «игры вещей» и монтажных ухищрений в центре становятся человек, его чувства и переживания, сильные характеры, стройный сюжет, реалистическое изображение действительности.

Задачи эти велики и сложны. Во многих произведениях мы имеем наряду с несомненными достижениями также и существенные провалы. Мы еще не достигли той полноты мастерства, его высоты и проникновенности, которые гарантировали бы художественную цельность наших произведений. Нередко реалистическое изображение понимается, как натуралистическое, лирика, как сентиментальность, высота искусства, как ненужное ее усложнение, допускаются трюкачество и «изобретательность», характерные для «левацкого» новаторства.

Задача мастера, желающего подвести итоги, заключается в том, чтобы разобрать конкретные произведения истекшего года, анализируя их достоинства и недостатки, выявить основные тенденции и дать им свою оценку. Ошибка тов. Эйзенштейна, таким образом, заключается не только и не столько в том, что он не противопоставил фильмам Дисней и мастерству Мей-лань Фана советские произведения искусства, а в том, что он уклонился от обсуждения основных тенденций и задач нашего искусства.

Положение не меняется от того, что тов. Эйзенштейн высказался в газетной рецензии по поводу фильмов «Чапаев», «Крестьяне» и «Стяжатели». От такого ведущего художника, как тов. Эйзенштейн, мы вправе ожидать постановки коренных вопросов киноискусства (об основах кинодраматургии, о простоте, о страстности, о лирике и т. д.). Но эти вопросы совершенно обойдены. А именно в этой — центр тяжести. И это дает нам право предположить, что «заговор молчания» по основным актуальнейшим вопросам нашего искусства еще полностью не ликвидирован.

Мы далеко не переоцениваем успехов нашей кинематографии. Успехи немалые, но задачи, выдвигаемые перед советским искусством, неизмеримо выше. Наши произведения искусства еще не в полной мере соответствуют требованиям социалистического реализма. Но совершенно неверно и недопустимо умалять наши произведения, с «кислой миной» отрицать их художественное значение. Следует разобрать их достоинства и недостатки и систематически бороться за неуклонное повышение качества наших фильмов. Редакция охотно предоставит страницы газеты тов. Эйзенштейну и другим товарищам для выступлений по основным вопросам киноискусства. Наш призыв— «давайте спорить, тов. Эйзенштейн, по-деловому обсудим достоинства и недостатки» — остается в силе.

Авторы письма не без основания замечают, что обвинение в равнодушии к основным вопросам нашего искусства может быть адресовано «всей нашей кинообщественности, которая не смогла на должной высоте и в полной мере самокритически провести дискуссии по целому ряду картин». Мы вынуждены, к сожалению, констатировать, что и письмо товарищей недостаточно самокритично. Не странно ли, что выступление 26 товарищей, осуждающих интервью тов. Эйзенштейна, состоялось не как непосредственный ответ на это ошибочное интервью, а как своего рода защитная реакция против выступления газеты, поднявшей этот вопрос. Не свидетельствует ли это обстоятельство о том, что творческая секция Мосфильм не проявляет той активности и острого интереса к вопросу, которым он вполне заслуживает.

Авторы письма переходят в наступление на газету, утверждая, что она часто пользуется «случайными сведениями и материалом, к сожалению, не сделав ни одной попытки ознакомиться и непосредственно связаться с творческим коллективом фабрики».

Нам представляется глубоко неправильным, снижающим значение недвусмысленного осуждения ошибки тов. Эйзенштейна, попытка в этом же письме мимоходом заняться критикой работы газеты. В данном контексте эта критика является как бы механическим привеском, в известной мере затушевывающим основной вопрос об ошибках тов. Эйзенштейна. Имеется сколько угодно других возможностей поговорить о недостатках газеты. Так например, можно заслушать доклад редакции на творческих секциях наших студий, поговорить о лице и характере газеты, качестве ее критических оценок и т. д.

Но, поскольку в данном письме уже зашла речь о недостатках газеты, то чтобы не быть заподозренными в желании уклониться от ответа на пред'явленное обвинение, редакция ответственно заявляет, что ее связь с творческими кадрами далеко недостаточна, что взаимного оплодотворения в постановке больших творческих проблем мы еще не имеем, что еще не удалось сломить равнодушие части творческих кадров к своей газете.

Несомненно, что здесь налицо известная вина редакции, но было бы неверным быть в этом вопросе односторонними. Не меньшая вина лежит и на наших, часто бездействующих, творческих секциях, на наших творческих кадрах, которые отнюдь не проявляют должного рвения в отношении систематического осведомления газеты о своих запросах и нуждах. Мы призываем наших творческих работников к совместному с редакцией обсуждению основных вопросов большой советской кинематографии, в первую очередь к целеустремленной, высокопринципиальной, непримиримой критике конкретных произведений киноискусства, к оживлению работы творческих секций. Мы убеждены, что за этим полезным обменом мнений последует напряженная, дружная работа по обсуждению творческих вопросов нашего кино, за которое мы все отвечаем перед страной. В этом деле нет сторон — есть один сплоченный отряд работников советской кинематографии, по-большевистски дерущийся за полноценное советское киноискусство.

Редакция вместе с авторами письма разделяет убеждение, что их статья и наш ответ «и ближайшее выступление С. М. Эйзенштейна рассеют создавшееся недоумение и кривотолки». Необходимо, однако, со всей принципиальной четкостью подчеркнуть, что начатая дискуссия лишь тогда сыграет положительную роль, если в ней будут затронуты основные вопросы о тенденциях нашего искусства и если обсуждение этих вопросов будет проведено на широкой общественной основе.

Культурную рекламу всем театрам

(НА СОВЕЩАНИИ В ГАЗЕТЕ «КИНО»)

По словам художников это совещание казалось им необычным: за много лет работы в кино ни Главное управление кинофикации, ни Управление кинофикации, ни руководители профсоюзных организаций ни разу не созвали художников, работающих в кино, мастера рекламы ни разу не обсуждали стоящих перед ними задач.

Выступления художников были горячими, страстными. Наболевших вопросов оказалось много. Все выступавшие сошлись на одном — реклама кино делается плохо, она стоит на чрезвычайно низком художественном уровне, порою неправильно ориентирует зрителя. В кинорекламе процветают халтура и неряшливость.

В чем же причины, почему кинореклама так отстала от общего роста и развития кинематографии?

Одна из главных причин отставания — о ней правильно сказал в своем выступлении художник Г. Мордмиллович — это низкий культурно-политический и профессиональный уровень художников кино. Реклама имеет свои специфические особенности. Не всякий, даже и хороший художник, может делать кинорекламу. В рекламе существуют свои законы, свои специфические приемы. Художник кино должен хорошо знать приемы декоративной живописи. Часто казалось бы прекрасно выполненная реклама после того, как она поставлена на фасад здания, выглядит уродливой, не доходит до зрителя.

Художник кино должен систематически учиться, постоянно повышать свои знания. А этих знаний ему негде получить, даже в столице не существует ни студии, ни школы, ни отдела в ГУКФ, куда бы можно было обратиться за советом и помощью. Художники предоставлены самим себе. Еще хуже обстоит дело в провинциальных кинотеатрах, где реклама не без основания служит предметом насмешек зрителя: настолько она безвкусна и безграмотна.

Работы по рекламе никем не оцениваются, не критикуются. Единственное лицо, в монопольном ведении которого находится оценка работы художника, — это директор театра. Он заставляет художника делать рекламу так, как это ему хочется, он же зачастую бракует прекрасные работы, заставляя переделывать их по своему вкусу.

Нередки случаи, когда директоры театров прямо толкают художников на путь халтуры и неряшливости. Художник театра «Художественный» тов. Володин сделал рекламу для фильма «Под крышами Парижа». Но случилось так, что вместо этого фильма в театр прислали фильм «Любовь Алены». Что же сделали с рекламой? Директор театра «нашел выход» — он заставил художника, не меняя фирур и положений, чуть-чуть изменить краски, и реклама, предназначавшаяся к совершенно другому фильму, была вывешена на фасаде театра. Художник Царев долго работал над рекламой «Человек-невидимка». Эскиз не понравился директору (кинотеатр Центрального парка культуры и отдыха им. Горького): «Сделайте, — сказал, он, — человека на фоне нью-йоркских небоскребов, этот же эскиз не годится». Художнику пришлось подчиниться. Реклама вышла явно недоброкачественной, но она была одобрена и принята директором. Подобные случаи, наблюдающиеся и в других театрах, заставляют художников несерьезно смотреть на свою работу, приучают к халтуре и верхоглядству.

Порою дело доходит до курьезов. Например, управляющий трестом Мосгоркино Шишкин не выносит желтого цвета. Художники рекламной мастерской треста вынуждены избегать желтой краски даже в том случае, если без нее нельзя обойтись. Заместитель Шишкина — Гейц, наоборот, любит желтый цвет. Во время отпуска Шишкина оформление театров заметно желтеет.

На совещании художники единогласно жаловались на отсутствие творческих условий для работы. Обычно директор театра дает художнику понравившиеся ему кадры и говорит: сделайте рекламу по этим кадрам, только учтите, цвета должны быть такими-то, фигуры должны быть расположены так-то и так-то. Совершенно понятно, что творчество художника негде развернуться. Он поневоле превращается в простого исполнителя-рисовальщика. Если художник не согласен с директором ему некуда обратиться.

Художники не приглашаются на предварительные просмотры фильмов. Как правило, работа идет вслепую — художник незнаком с либретто, не знает содержания фильма и несмотря на это вынужден выполнять рекламу.

— Я, — говорит художник Рудин — не раз требовал от руководителей рекламной мастерской треста Мосгоркино, где я работаю, чтобы меня приглашали на просмотр картин. Но, несмотря на все старания, я не добился никаких результатов. Руководители мастерской говорят мне: — «Вы же старый работник кино и знаете, что этого добиться нельзя».

Целиком правы художники Шмырков, Зеленский, Володин и другие, говорившие о необходимости создать творческую обстановку для работы. Художник не может работать вслепую, по указке директора. Он должен знать фильм, обязательно присутствовать на предварительных просмотрах картины, ему должен быть дан простор для творческой инициативы и изобретательности.

Директоры театров мало уважают труд художников. Рекламу поручается делать наспех. У художника нет времени поработать, обдумать все детали. Недавно художнику кинотеатра «Парка культуры и отдыха» пришлось в одну ночь выполнить рекламу «Подруг». Реклама была огромной. Она заняла больше 70 листов фанеры. Ясно, что при такой спешке нельзя говорить о качестве работы.

Художники вполне обоснованно указывали на плохую обстановку для работы. Многим из них приходится работать в неимоверно трудных условиях. В кинотеатре «Центральный» художник Соколов работает в темном подвальном помещении, служившем прежде котельной. В темной подвальной коморке работает художник Яковлев (кинотеатр «Востоккино»). Многие работают в курительных комнатах, в грязных коридорах, в вестибюлях. Ненормальность этого положения очевидна.

Но не только в помещениях дело. Для работы нужны краски, фанера, полотно и другие материалы. Как правило, художник их не получает. Он сам вынужден рыскать по городу, отыскивая каждую мелочь. Масса драгоценного времени пропадает даром.

И еще на один крупный недостаток указывали художники. Это уравниловка в оплате труда. Труд художника вне зависимости от того, плохо ли, хорошо ли он работает, завален работой или ничего не делает, — оплачивается одинаково.

Один лишь трест Мосгоркино попытался внести сдельную оплату в своей рекламной мастерской. Причем нормы оплаты оказались крайне низкими. За эскиз художник в среднем получает 50 рублей. И неудивительно, что ни один из квалифицированных художников не хочет работать в этой мастерской.

Совещание наметило практические мероприятия по повышению качества кинорекламы. Этой работой должен заняться ЦК союза кинофотоработников. При ЦК союза должна быть создана секция художников рекламы. Эта секция должна будет провести большую воспитательную работу с художниками, создать им нормальные условия работы. Секция должна будет также принять участие в пересмотре работников рекламы. Кинореклама должна освободиться от людей не знающих дела, случайно попавших в ряды художников кино.

Но только организацией секции всех вопросов разрешить нельзя. ГУКФ должен создать всесоюзную конференцию художников рекламы, которая должна обобщить опыт работы, наметить практические мероприятия по организации всесоюзного центра кинорекламы. Во главе этого центра нужно поставить высококвалифицированных специалистов-художников. Культурную высокохудожественную рекламу должна иметь не только столица, но и все театры Советского союза.

Н. ВОСТ.

Фото Завьялова.

«Семеро смелых», Реж. С. Герасимов. П-во Ленфильм. Артистка Макарова в роли Жени. Артист театра им. Мейерхольда Н. Боголюбов в роли Летнинова и П. Олейников в роли Молибога

Еще об экспорте хроники

Совершенно правильно освещен в газ. «Кино» вопрос об экспорте хроники в статье тов. Марина **«Заговор молчания»**. Затронут один из актуальнейших вопросов экспорта фильмов вообще и особенно хроники. Это вопрос сроков и технического качества.

В связи с недопустимыми просрочками в выпуске хроники на экспорт французские и английские фирмы часто отказываются от приема материалов из-за утери ими хроникального интереса.

Для того, чтобы этого не случилось, Союзэкспорткино вынуждено организовывать монтаж хроникальных журналов из сырого материала за границей.

Первый опыт такой работы проделан в Париже, откуда Союзэкспорткино получило следующее сообщение:

«Первый номер журнала уже выпущен 15 января. К номеру проявлен большой интерес. Он принят к прокату в кино «Гомон» на Больших бульварах. Наш первый номер Союзкинохроники рекламируется под громкими аншлагами: «Первый раз в Париже — русские актуалите. Истинное лицо современной России» и т. п.

Одновременно нами разослано около 150 предложений непосредственно директорам парижских кинотеатров, не связанных с хроникальными фирмами. Уже получено около десятка ответов с согласием на выпуск нашего журнала. Многие директоры обусловливают свое согласие тем, чтобы наше издание было **регулярным.**

На следующей неделе мы предполагаем выпустить еще 2 копии в кино Гетэ Рошешуар» и «Синефон» на Больших бульварах. В дальнейшем пустим эти копии по кинотеатрам рабочих кварталов».

Заслуживает особого внимания пожелание театров регулярно получать нашу кинохронику.

Однако существует опасность, что темпы работы Московской фабрики хроники могут сорвать это удачное начинание.

Дальше терпеть такое положение невозможно. Правильно пишет тов. **Марин:** «Надо покончить, наконец, с «методами» работы Московской фабрики».

Л. ЕРУСАЛИМСКИЙ.

„Бежин луг"

Съемки картины **С. Эйзенштейна «Бежин луг»** проходят попеременно в двух декорациях: «церковь» и «изба отца». Производственный план группа выполняет с превышением, снимая от 13 до 15 синхронных и немых планов в смену.

Почему срывается с'емка

31 января во время синхронных с'емок картины **«Поколение победителей»** пять раз пришлось прерывать работу актера и прекращать с'емки из-за шума в коридоре и соседнем павильоне. Полтора часа с'емочного времени прошло даром. Почему работники студии Мосфильм не обращают внимания на сигналы синхронных с'емок? Сирена подает сигнал за сигналом, тем не менее, за стеной в соседнем павильоне продолжают шуметь и стучать. Никакие уговоры и просьбы, не помогают. Дирекция должна установить в студии необходимую и обязательную для всех трудовую дисциплину.

Кроме того, администрация должна сделать все возможное, чтобы прилегающие к павильону помещения были максимально заглушены.

„Заключенные"

К 15 марта картина «Заключенные» должна быть готова. Сейчас усиленно идет подготовка к натурным с'емкам на канале Волга — Москва. После этого группе останется лишь доснять три декорации в павильоне.

Все с'емочные работы будут закончены в течение февраля. На первую половину марта намечены только монтажные работы.

„МЕТОД ВИНОГРАДОВЫХ"

Мостехфильм закончил производством звуковой фильм в 2-х частях «Метод Виноградовых» (автор-режиссер Буриновский, оператор Мельников, композитор Фельдман).

На-днях Дуся и Маруся Виноградовы приехали в студию и присутствовали на просмотре фильма, о котором они дали свой отзыв.

«В картине ясно показан наш метод. Мы желаем, чтобы этот фильм просмотрела вся страна, и особенно текстильщики».

Комсомол на экране

К IX с'езду комсомола Украины Киевская студия хроники выпускает специальный киносюжет.

Работу по фильму проводит группа комсомольцев творческого цеха студии. Сейчас для фильма заканчивается с'емка нескольких эпизодов, рисующих практическую борьбу комсомольцев Украины за стахановские методы работы на различных участках хозяйственного и культурного строительства.

Учебники по кино

Высший государственный институт кинематографии предпринимает издание конспектов ряда лекций, читаемых на факультетах института. Эта работа вызвана тем, что учебников по вопросам кинематографии все еще нет.

В ближайшее время ВГИК издаст конспекты лекций заслуженного деятеля искусств оператора А. Головни «Композиция кадра» и тов. Варгафтига «Материаловедение в кино и фотографии». Оба конспекта сейчас находятся у авторов в редакционной обработке.

Кроме этих конспектов, стенографируются лекции по истории и практико производства кинохроники.

ПО СЛЕДАМ НАШИХ МАТЕРИАЛОВ

„Проектор" сигнализирует, а ИТР „отмалчиваются"

В № 3 «Кино» от 16/I с. г. был помещен обзор печати по многотиражке «Проектор» Кулебакского завода киноаппаратуры.

28/I с. г. многотиражка полностью перепечатала обзор, выразив этим свое согласие с ним и отметив, что «хотя наши инженерно-технические работники и сделали кое-какие шаги в сторону помощи стахановцам и развертывания стахановского движения, но еще далеко недостаточные». Это подтверждается и содержанием последних номеров «Проектора».

„УСТРАНИМЫЕ ПОМЕХИ"

В № 3 «Кино» от 16 января с. г. в заметке «Устранимые помехи» отмечалось, что на Первой фотопластиночной фабрике ФОКХТ не налажена техучеба.

Директор фабрики (тов. Шестаков) сообщает, что с 25 января техминимумом охвачены все рабочие фабрики. Преподавание ведется по расширенной программе. Расширена также программа занятий и на профкурсах; введены новые предметы — химия, технология производства, фотография.

Это хорошо. Однако отмечаем, что до сих пор все же не налажена индивидуальная учеба со стахановцами. Инженеры и техники все еще стоят в стороне от этого дела.

„ПОЛИТИЧЕСКОЕ НЕДОМЫСЛИЕ"

В прошлом номере газеты «Кино» в статье «Политическое недомыслие» было указано, что Союзтехфильм не обращает серьезного внимания на создание короткометражек о стахановцах. Трест признал свое отставание в этой области. Принято решение приступить к созданию ряда картин о стахановцах. Сейчас утверждается тематика этих короткометражек, общее число которых достигнет 25. В следующем номере газеты мы сообщим план, сроки и тематику короткометражек о стахановцах.

„ДОРОЖИТЬ КАЖДОЙ МИНУТОЙ"

Директор фабрики № 3 (ФОКХТ) т. Гаврилов сообщает, что предложение бригадира-стахановки фабрики т. Алтынниковой-Горячевой (№ 2 «Кино» от 11/I с. г.) о введении стандартных ящиков для укладки готовой продукции вместо бочек и другой неудобной тары — реализовано. С 25 января укладка и отправка готовой продукции производится в стандартных ящиках. В результате повысилась производительность труда фасовочных бригад.

НАДВИГАЕТСЯ ПРОСТОЙ

Первая пластиночная фабрика Фотохимхимтреста выполнила январский план на 107,8 проц. Продукции выпущено на 454 тыс. рублей вместо 421 тыс. по плану. Работа стахановцев фабрики сейчас находится под угрозой, так как **трест не обеспечил фабрику стеклом.**

С 3 февраля часть машин фабрики уже остановлена.

БИОГРАФИЧЕСКИЙ СПРАВОЧНИК

В июле 1936 года Кинофотоиздат выпускает справочник о творческих кадрах советской кинематографии (оценаристах, режиссерах, ассистентах, артистах, операторах, композиторах, художниках и звукооператорах), работающих над созданием художественных фильмов.

Во избежание пропусков и уменьшения затруднений по проверке имеющихся сведений Кинофотоиздат просит всех творческих работников кино указанных категорий сообщить издательству свои почтовые адреса с точным указанием имени, отчества, фамилии и специальности.

Корреспонденцию адресовать: Москва, Кузнецкий мост, 22, Кинофотоиздат, редакции «Справочника».

Подготовить конференции

ГУКФ предложило трестам и предприятиям немедленно приступить к подготовке отраслевых конференций. Первая отраслевая конференция будет проведена трестом ФОКХТ 20 февраля в Москве по копировальным фабрикам.

Отраслевые конференции должны на основе опыта стахановского движения проверить все проектные мощности и действующие до последнего времени нормативы и заменить их более высокими.

Отраслевые конференции справятся с этим важнейшим делом лишь в том случае, если тресты (ФОКХТ, «Кинохимпром») и предприятия проведут на местах большую предварительную подготовительную работу.

На каждом предприятии кинопромышленности должны быть точно установлены лица, несущие ответственность за эту работу как по заводу в целом, так и по каждому цеху. Следует набрать специальные бригады (с обязательным участием стахановцев), которые займутся обстоятельным изучением на каждом производственном участке всех элементов, которые могут и должны быть положены в основу выработки новых нормативов.

В основном работа этих бригад должна пойти по следующим главным путям: проверки использования металла, сырья, полуфабрикатов; лучшего использования рабочей силы и повышения использования машинного времени; улучшения качества изделий; пересмотра технических норм оборудования (паспортизация и пр.); проверки проектных и производственных мощностей предприятия в целом на основе новых норм; пересмотра норм выработки; обеспечения обязательного повышения технических знаний рабочих; пересмотра системы оплаты труда и т. п.

Отраслевые конференции будут проведены также по производству фильмов.

Подготовка к конференции по производству фильмов должна предусмотреть разработку мероприятий, обеспечивающих технические условия для проведения высокохудожественных фильмов, сокращение сроков и удешевление их производства и полное освоение и широкое использование последних достижений передовой кинотехники (цветное кино, пинматпроцесс, трюковая и транспарантная с'емка, рирпроекция и пр.).

Работа по подготовке к отраслевым конференциям предстоит большая и ответственная.

Тщательная подготовка к конференции заключается также в полном учете и выявлении тех резервов и возможностей, которые еще пока остаются скрытыми, незатронутыми.

Лучшие люди ГУКФ, трестов, предприятий и киностудий должны включиться в изучение всех тех моментов, которые будут на отраслевых конференциях положены в основу установления новых проектных мощностей, новых норм выработки.

Речь идет о том, чтобы лучшие, стахановские методы работы сделать достоянием всего предприятия. Это — задача, которую отраслевые конференции призваны разрешать. Задача — почетная и ответственная. Она тем легче и лучше будет разрешена, чем лучше будет проведена подготовка к конференциям. В период подготовки к конференциям полезно организовать обмен опытом между однородными производствами и отдельными стахановцами. Он, безусловно, даст богатый материал.

Для оказания помощи в подготовке к отраслевым конференциям ГУКФ и тресты направляют на места своих специалистов.

Времени осталось мало; до 20 февраля остались считанные дни. Они должны быть полнее, продуктивнее использованы. Ни один день не должен быть упущен ни ГУКФ, ни трестами, ни предприятиями.

П. ВОЛЫНСКИЙ.

НОВОСТИ КИНОТЕХНИКИ

Инженер тов. Кудряшов заканчивает изготовление аппарата для ультрарапид (высокочастотной) с'емки. С'емка этим аппаратом будет производиться в затемненном помещении. Принцип его заключается в освещении об'екта с'емки мгновенными вспышками ртутных ламп. Ультрарапид НИКФИ позволит делать с'емки со скоростью 1000 кадров в одну секунду.

*

Полгода назад НИКФИ передал студии Мосфильм первую в Союзе экспериментальную установку для с'емок по способу рирпроекции. Установка использована на с'емках картины «Лицо героя» и ряда других. Сейчас, под руководством инженера т. Левит НИКФИ заканчивает конструирование уже производственной установки. Вводится ряд усовершенствований.

*

Сотрудник НИКФИ тов. Демьянов сконструировал карманный фотоэлектрический экспозиметр для определения экспозиции при кино- и фотос'емках. Прибор измеряет освещенности от 10 до 10.000 люкс. Раньше экспозиметры ввозились к нам из-за границы.

ХРОНИКА

Всесоюзный Комитет по делам искусств назначил директором Московского Художественного театра Союза ССР им. М. Горького тов. **Аркадьева Михаила Павловича.**

Ответственный редактор — Г. П. ВОВСЫ

ИЗДАТЕЛЬ — КИНОФОТОИЗДАТ

РЕДАКЦИЯ: Москва, Кузнецкий Мост, д. № 21/5, тел. 1-94-40.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Кузнецкий Мост, д. 22, тел. 5-22-89.

КИНОФОТОИЗДАТ

ВЫШЛИ из печати и поступили в продажу следующие КНИГИ:

Э. Большинцов, В. Портнов и Ф. Эрмлер — «Крестьяне» — киносценарий.

Стр. 80. Цена в пер. 2 р. 25 к.

И. Бачелис — «Крестьяне» — монография о фильме.

Школьно-учебный фильм (сборник статей).

Стр. 280. Цена в пер. 6 р.

Д. Бушминов — «Фотография для школьников». (Практическое руководство по фотографии для начинающих).

Стр. 88. Цена в пер. 2 р.

Б. З. Шумяцкий — «Кинематография миллионов».

Стр. 380. Цена в пер. 6 р. 25 к.

«За большое киноискусство» стенограммы выступлений в сокращенном и переработанном виде на 1-м Всесоюзном Творческом совещании советской кинематографии (8—13 янв. 1935 г.).

Стр. 196. Цена в пер. 5 р. 75 к.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1936 Г. НА ЖУРНАЛЫ:

„СОВЕТСКАЯ КИНОФОТОПРОМЫШЛЕННОСТЬ"

орган Главного Управления Кинофотопромышленности при СНК СССР.

12 номеров в год.

Ответств. редактор Я. Э. Чужин.

Журнал рассчитан на хозяйственников, инженерно-технических работников, мастеров и учащихся киновузов, втузов и руководящих работников кинофикации и продвижения фильмов.

Об'ем каждого номера 8—10 печатных листов.

Подписная цена: на год—80 р., на 6 м.—15 р., на 3 м.—7 р. 50 к.

„УЧЕБНОЕ КИНО"

орган Союзтехфильма.

12 номеров в год.

«Учебное кино» обслуживает запросы работников советской учебной кинематографии и педагогов, применяющих кино в учебной работе.

«Учебное кино» помещает статьи по вопросам производства и использования учебных фильмов.

Подписная цена: на год—15 р., на 6 м.—7 р. 50 к., на 3 м.—3 р. 75 к.

„ФОТОХИМИЧЕСКАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ"

Орган фото-кинохимического треста. 6 номеров год.

Ответств. редактор А. Я. Грув.

«Фотохимическая промышленность» освещает производственные и технические проблемы советской фотохимической промышленности, ее экономику и перспективы развития, а также новое строительство. Отражает состояние технологических процессов производства светочувствительных материалов, их потребления и массовой обработки.

Подписная цена: на год — 15 руб., на 6 м.—7 р. 50 к.

Подписку и деньги направлять: Москва, Кузнецкий мост, 22, Кинофотоиздат.

Подписка принимается отделениями и магазинами КОГИЗ'а, отделениями Союзпечати и повсеместно почтой.

ЧИСТЫЕ ПРУДЫ

КОЛИЗЕЙ КИНО ТЕАТР

СЕГОДНЯ и ЕЖЕДНЕВНО НА ЭКРАНЕ ЗВУКОВОЙ ФИЛЬМ

Режиссер В. Шнейдеров, оператор А. Шеленков

ДЖАЗ-БАРС

в зрительном зале НЕГРИТЯНСКАЯ ПЕВИЦА с ДЖАЗ ОРКЕСТРОМ

на сцене

ЦЕЛЕСТИНА КОО

ХУД. МУЗ. РУКОВОДИТ. С. КАГАН

Ленинградский ДЖАЗ-ОРКЕСТР под художеств. руководством С. КАГАН. В ПРОГРАММЕ ПОСЛЕДНИЕ НОВИНКИ ЗАПАДА, ПЕСЕНКИ ИЗ ЗАГРАНИЧНЫХ ФИЛЬМОВ. Нач. сеансов в 1.30, 3.30, 5.30, 8 и 10.30. Предварительная продажа билетов с 11 час. утра до 5 ч. веч. Открыто бюро по доставке билетов на дом. Звонить по тел. 5-40-30.

СКОРО! СКОРО!

В лучших кино-театрах Москвы и Ленинграда выпускается новый звуковой художественный фильм

ПРОМЕТЕЙ

Производство Киевской кино-фабрики „Украинфильм"

Автор режиссер — КАВАЛЕРИДЗЕ, И. П.
Оператор — ТОПЧИЙ, Н. П. Звукооператор — ПРАХОВ, А.
Композиторы — ТОЛСТЯКОВ, П. и БАЛАНЧЕВАДЗЕ, А.

Уполном. Главлита Б—18957.

Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.